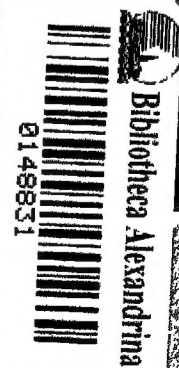


قال رسول الله ﷺ الحديث

دكتور محمد عبد المنعم ففياحي



مَلَا سِرُّ لَقَدْ اَلَا رَجِي
الْحَدِيث

الناشر : الدار المصرية اللبنانية

١٦ ش عبد الحائق ثروت - القاهرة

تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ - ٣٩٣٦٧٤٣

فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ - برقياً : دار شادو

ص . ب : ٢٠٢٢ - القاهرة

رقم الإيداع : ٩٥ / ٨٠٦٠

الترقيم الدولي : 6 - 226 - 270 - 977

جمع : مصرية للطباعة والنشر

العنوان : ٧ - ١٠ أرض السلام للمهندسين

تليفون - ٣٠٣٦٠٩٨ - ٣٠٣١٠٤٣

طبع : المحدثى

العنوان : ٦٨ شارع العباسية - ت : ٤٨٢٧٨٥١

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى : ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

تصميم الغلاف : محمد فايد

مَدَامُ سُرَّ لِنَفْسِ الْأَدَبِيِّ

الْحَدِيثِ

دكتور محمد عبد المنعم خفاجي



الناشر
دار المعرفية اللبنانية

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

النقد الأدبي تراث عربى عظيم ، ترك لنا أسلافنا النقاد القدامى فيه كنوزاً غالية من تلك الكنوز : نقد الشعر لقدامة ، ونقد النثر لابن وهب ، والموازنة للآمدى ، والوساطة للجرجاني والعُمدة لابن رشيق ، ومناهج البلغاء لحازم والمثل السائر لابن الأثير ، وغيرها .

فلما جاء العصر الحديث عاد النقد الأدبي إلى ساحة الأدب بترائه ومؤلفاته الخالدة ، ووفد علينا النقد الغربى بمناهجه المختلفة في كتب النقد الأوربي التي تُرجمت إلى العربية على أيدي الذين تعلموا في جامعات ومعاهد أوروبا ، وعلى أيدي الأدباء الذين قرءوا للنقاد الغربيين مؤلفاتهم النقدية وتأثروا بها .

وتيارات النقد الغربى في أوروبا في القرن التاسع عشر ومدارسه وصفها (ت . س إلبوت عام ١٩١٩) بالفوضى والاضطراب ، وإن كان منشؤها جميعها واحداً ، وهو التيار الرومانسى الذى تفرع منه معظم الأعمال الأدبية والفنية .

والرومانسية التى تجددت الفرد ، وآمنت بقدراته ، وأحنت رأسها لإمكاناته ، كانت ترى الأدب تعبيراً عن الذات ، أى عن الفرد ، وترى أن النقد هو ما يوضح لنا مدى صدق هذه النظرية ، وأكبر مقياس للعمل الأدبي عند الرومانسيين هو إخلاص الأديب في العاطفة التى يعبر عنها فيما يكتب .

إن الأدب عندهم تعبير صادق عن الأديب ، والنقد تعبير عن الناقد ، فهو أدب إنشائي لا يختلف عن الأدب ، وعلى ضوء ذلك نشأت في الغرب مدرستان للنقد :

- المدرسة العاطفية .

- المدرسة النفسية .

ورواد المدرسة النفسية يرون أن الإبداع الأدبي تعبير مباشر عن شخصية الأديب ، فهو وسيلة تساعد على الكشف عن شخصيته ومعرفة حياته معرفة شاملة ودقيقة ، ولكن منهج هؤلاء الرواد أكثر فائدة لعالم النفس من فائدته للأدب والنقد .

ورواد المدرسة العاطفية في النقد يرون أن الأدب تعبير مباشر عن الذات ، أى عن الفرد ويفسرون العمل الأدبي على أنه تعبير عن المشاعر التى تحيىش فى صدر الأديب والكاتب ، وأثر هذه المشاعر على الناقد ، فالأدب والنقد ذاتيان لا ينفصلان عندهم لقواعد ، ومن بين هؤلاء الرواد «أناطول فرانس» الذى كان يقول : إن النقد هو مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية ؛ ومنهم «أوسكار وايلد» الذى كان يقول : النقد يجب أن يخلق شيئاً جديداً فى العمل الأدبي ، ونقد هؤلاء لا يكشف عن العمل الأدبي والاستمتاع به ، بل إنه يلهينا عن الإبداع ، ويشغلنا عنه .

ثم نشأت المدرسة الواقعية فى الأدب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وذهبت هذه المدرسة إلى أن الأدب تعبير عن المجتمع أو عن البيئة ، وتفرعت عن هذه النظرية مدارس النقد التاريخية والاجتماعية والمادية والجدلية ، التى نادى بها «ماركس» ، وهم يفسرون العمل الأدبي فى ضوء الظروف الاقتصادية أو التاريخية ، أو الاجتماعية التى نشأ فيها .

ومنذ ذلك التاريخ ومدارس النقد الأوربي تتولى مدرسة بعد مدرسة . .
فأية فوضى أكثر من فوضى المدارس النقدية هذه ؟!

إننا بلا شك قد تأثرنا تأثراً كبيراً بالنقاد الغربيين وبمناهجهم . . مما
جعل النقد عندنا عبثاً في عبث ، وجعل الكتاب الذين سموا أنفسهم نقاداً
يثرثرون ولا يأتون بجديد ، وكما قال العربى القديم : أَرَى جَعَجَعَةً ولا أرى
طحناً .

ومن هنا فإن هذا الكتاب هو صورة لمدارس النقد عندنا ، وعند
الغربيين ، ولمختلف أفكار هؤلاء وهؤلاء وهو دراسات في النقد الأدبى
الحديث ، تتناول مدارسه ومذاهبه ، وموازينه ، والأسس الحديثة لنقد
الشعر ، ونربط بينه وبين النقد العربى القديم بصلات من التحليل لعناصر
العمل الأدبى وخصائصه وألوانه .

وليس أكثر مشقة من تناول النقد الأدبى الحديث ، لتعدد مدارسه
ومذاهبه ، ولكثرة أعلامه وتباين نظرياتهم .

وأتمنى أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة في بلوغ الهدف ، ورسم
المنهج ، وتحديد المذاهب ورسم صور دقيقة لمدارس النقد الحديث .

وبالله التوفيق ، ، ،

د . محمد عبد المنعم خفاجى

تمهيد

ما هو النقد^(١) ؟ :

١ - استعملت اللغة العربية لفظ النقد لمعانٍ مختلفة :

الأول : تمييز الجيد من الرديء ، قالوا : نقدت الدراهم وانتقدتها : أخرجت منها الزيف وميزت جيدها من رديئها ، ومنه : التتقاد والانتقاد ، وهو تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها .

والثاني : العيب والانتقاص . قالت العرب : نقدته الحية إذا لدغته ، ونقدت رأسه بأصبعي إذا ضربته ، ونقدت الجوزة أنقدها إذا ضربتها . وفي حديث أبي الدرداء : إن نقدت الناس نقدوك ، ومعناه : إن عبتهم وجرحتهم قابلك بمثل صنيعك .

٢ - واستعمل الأدباء العرب كلمة النقد^(٢) بالاستعمالين لنقد الكلام شعره ونثره على السواء ، وبدأ ظهور ذلك في القرن الثالث الهجري على وجه التقريب ، يقول البحترى عن أبي العباس ثعلب : ما رأيته ناقدًا للشعر ، ولا مميّزًا للألفاظ ، ورد عليه آخر فقال : أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ، ولكنه أعرف الناس بإعرايه وغريبه^(٣) . وألف قدامة كتابيه : « نقد الشعر » ، و« نقد النثر » . وألف ابن رشيق « العمدة في صناعة الشعر ونقده » .

٣ - وسار النقاد العرب في تقديمهم على كل من الاستعمالين :

(أ) استعملوه في القديم وفي الحديث على معنى التحليل والشرح والتمييز والحكم ،

(١) راجع الشعر المعاصر للسحرتي ، ص ٥٣ - ٨٨ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل ، ص ١ - ٤٢ في الأدب والنقد المنذور .

(٢) للمجاهد رسالة في نقد الكندي (ص ٤٢ الجاحظ لمردم) ، ويقول أبو عبيدة عن الأخفش : هو أنقدهم للشعر (ص ١٩٣ الموشح) .

(٣) ص ١٩٥ - دلائل الإعجاز .

فالنقد عندهم دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها ، أو المقابلة ، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها ، وأكثر الذين كتبوا في النقد العربى مشوا على هذا المعنى^(١).

(ب) واستعملوه كذلك بمعنى العيب والمؤاخذه والتَّخْطِئَة ، فألف المرزبانى كتابه «الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء » ، ويريد بالعلماء النقاد . ولا يزال النقد مستعملاً بهذا المعنى حتى اليوم عند بعض النقاد المعاصرين ، ويقابله التقريظ ، فهو المدح والإعجاب ، من قرظ الجلد إذا دبغه ، وذلك إنما يكون للتحسين والتزيين^(٢).

٤ - ويعرف المحدثون النقد - بناء على المعنى الأول فى الاستعمال اللغوى - فيقولون إنه التقدير الصحيح لأى أثر فنى ، وبيان قيمته فى ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه^(٣) فكلمة النقد تعنى فى مفهومها الدقيق الحكم ، وهو مفهوم نلاحظه فى كل استعمالات الكلمة حتى فى أشدها عموماً^(٤) . والنقد الأدبى فى أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها ، على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع ، وهو مَنَحَى الكاتب العالم وطريقته فى التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء^(٥).

فللنقد مهمتان مختلفتان : مهمة التفسير ، ومهمة الحكم ، أى إصدار الأحكام الأدبية فى قضايا الأدب ومشكلاته .

وجملة الأمر أن النقد الأدبى هو الحكم الذى تصدره على الشعر والنثر ، وأنه عند المحدثين تقدير النص الأدبى تقديراً صحيحاً ، وبيان قيمته ودرجته الأدبية^(٦) . وهو تحليل الآثار الأدبية والحكم عليها ، وبيان قيمتها العامة ، والموازنة بينها وبين ما يشابهها من الآثار . . وأصول النقد قراءة وفهم وتفسير وحكم ، والغرض منه دراسة الأساليب أو الكتاب أو الآراء والأفكار^(٧) .

(١) ص ١١٤ و ١١٥ أصول النقد الأدبى للشايب .

(٢) ص ١١٤ المرجع السابق .

(٣) ص ١١٦ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٧٣ النقد الأدبى لأحمد أمين .

(٥) ص ٦ فى الأدب والنقد لندور .

(٦) أصول النقد الأدبى للشايب .

(٧) ص ٩٠ مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

٥ - ومن الضروري أن نعرف أن النقد بدأ - منذ استمع الإنسان إلى الأدب شعراً ونثراً - بأحكام عامة مقتضبة ، موجزة ، لا تحمل تعليلاً ، ولا تستصحب أسبابها ، شأن الأحكام العامة التي يرشد إليها الذوق ، ويكون للفطرة الأدبية مدخل فيها ، دون أن تتأثر بنزعة علمية ، أو منهج عقلي ، أو أسس موضوعية .

كذلك كان شأنه في الأدب العربي ، في العصر الجاهلي ، حكم دون تعليل ، لأن أحكام الذوق والفطرة التي لم تسترشد بمناهج أو أصول موضوعية لابد أن تكون كذلك . . ثم أخذ يرتقى العقل ، وينضج الحس الأدبي ، ويرتفع مستوى الملكات ، وبدأ العقل لا يقنع بأن يرسل الحكم إرسالاً دون أن يوضحه توضيحاً ، فأخذ يوميء من بعيد على سبيل الرمز والتلويح إلى السبب . وبعد أن بدأ تدوين العلوم والثقافات ، وأخذ العقل العربي يضع أصولاً للبيان والنقد ، بدأت أحكام النقد تصطبغ بصبغة علمية موضوعية ، فالحكم بجانبه السبب والعلة ، والنقد يحمل معه طابع التوجيه والتعليل للوصول إلى أحكام موضوعية .

فالنقد في الآداب العربية هو «شرح الشعر ، وتقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون منهجاً للشعراء ، لا حركة العقول والأفكار»^(١) وأكبر مظاهره عندهم هو علم البلاغة»^(٢).

وهكذا تجد أن أصول النقد هي : قراءة ، وفهم ، وتفسير ، وحكم . وأن الغرض منه كما يقول بعض النقاد : دراسة الأساليب أو نفوس الكتّاب ، أو دراسة الآراء والأفكار .

على أن النقد ذو صلة وثيقة بالذوق ، وليس هو مطلق الذوق ، بل ذوق ذوى الثقافات الأدبية العالية . والنقد فن وليس بعلم ، فليس له قاعدة ثابتة .

وظيفة النقد الأدبي :

١ - إذا كانت كلمة النقد تعني في مفهومها الدقيق (الحكم) ، وكان «النقد الأدبي»

(١) ص ١٥٩ لدراسة بلاغة العرب .

(٢) ص ٦٩ المرجع نفسه .

هو إصدار حكم على الآثار الأدبية ، فإن الأدب الإنشائي يخالف الأدب النقدي الذى هو من الأدب الوصفى ، فالإنشائي هو تفسير للحياة فى صور مختلفة من الفن الأدبى ، والأدب النقدي هو تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التى يوضع فيها ، وكما يأخذ الأدب من الطبيعة والحياة فإن النقد كذلك يأخذ منهما عن طريق غير مباشر ، ولذلك يقول الناقد «وليم واطسون» عن الشعراء : «وقد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة» .

وإذا كان فى الإمكان الرجوع إلى المصدر الأول وهو الطبيعة دون الرجوع إلى تفسير لها أى إلى النقد ، فإن النقد يوحى ويشجع وينير السبيل ، ويلهم الأدباء أنفسهم اتجاهات جديدة ، وللقند قيمته الذاتية فى أنه تعبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره ومذهبه ومنهجه .

٢ - إن وظيفة النقد الأدبى هى فى تقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية . وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتوضيح منزلته وآثاره فى الأدب .

يرى «سانت بيغ» أن وظيفة النقد الأدبى هى النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه ؛ وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، فالنقد على حد تعبيره يعلم الآخرين كيف يقرءون ، ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف . فوظيفة النقد هى تفسير العمل الأدبى للقارئ لمساعدته على فهمه وتدوقه ، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم^(١) .

ويعرف «سانت بيغ» الشعر بأنه التعبير الجميل عن شعور صادق .

ويحمل «وردزورث» على النقد ويعدّه عبثاً ، لأن المقدرة على النقد أخط من المقدرة على الإنشاء . ومن قبل حمل «أفلاطون» على الشعر وعابه بأنه تقليد للتقليد .

ولاشك أن ذلك أمر لا يوافق عليه ناقد آخر ، فإن النقد يوجه ويشرى الأدب ، ويعلى من منزلته فى الحياة ، ولا غنى للحياة ولا للأدب ولا للأدباء عنه ، وهو الذى يخلق المناهج والمذاهب الأدبية ، ويقوم أعمال الأدباء ، ويوصى باختيار النماذج الجيدة

(١) راجع ص ٥٢-٩٦ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

من الأدب ومحاكاتها ، ويغرس حب الجيد منه في نفوس الدارسين والناشئين ويُعوّدهم على مثل هذا الجيد منه .

والنقد عند «كولردج» ليس هو اكتشاف مدى التزام العمل الأدبي بقواعد شكلية معينة ، بل في كشف مدى انسجام العمل مع ذات الناقد . ومهمة الأديب هو تجسيد تجربته في رموز ، وعلى الناقد أن يتحقق فيما إذا كان الشاعر قد اقتصر على ترجمة أفكاره إلى لغة الشعر أم أنه قد نجح في تجسيد هذه الأفكار في رموز تعادلها تماماً بحيث يتعذر انفصال إحداها عن الأخرى .

ويروى «باوند» الأمريكي أن الشعر خُلِقَ لا تعبير ، وعملية الخلق هي عملية واعية في الدرجة الأولى ، فهي عملية تحكم ، وليست عملية إلهام . ويقول : إن أعظم أمراض النقد هو الاندفاع بحثاً عن شخص الفنان في العمل الفني ، وينظره في الفشل النظر إلى العمل في ذاته . . ومن الموهبة واستيعاب التراث يصبح الإنسان شاعراً ، فلا بد لذلك منهما ، وفي هذا يتفق «باوند» مع «إليوت» .

ووظيفة النقد عند «باوند» هي فحص العمل الفني من الداخل ، من حيث علاقته بذاته ، دون أى شيء خارج عليه ، سواء كان ذلك مُثَلّاً في حياة الأدب أو المجتمع أو العصر .

وأدوات النقد عند باوند وإليوت هي :

١ - التحليل : أى فحص العمل الفني من الداخل واستظهار الصلة القائمة بين أجزائه .

٢ - المقارنة : وهى ربط العمل الفني بالتراث الذى ينتمى إليه ، وكشف موضعه من هذا التراث .

ويرفض «باوند» نظرية التفسير في النقد ، رفضاً تاماً .

أنواع النقد الأدبي :

١ - النقد الذاتى أو التَأَثُّرى : وهو الذى يقوم على الذوق الخاص ، ويعتمد على التجربة الشخصية ، ويعتمد على المنهج الموضوعى .

٢ - النقد الموضوعى : وهو الذى يركن إلى أصول مرعية وقواعد عقلية مقررّة يعتمد عليها فى الحكم ، كطريقة قدامة فى كتابه «نقد الشعر» .

٣ - النقد الاعتقادى : وهو النقد الذى تتحكم فيه عقائد وآراء خاصة عند الناقد ، وهو يحمل فى طياته معنى التعصب والميل إلى نزعة خاصة ، وكلما تحرر الناقد فى نقده من آرائه ومعتقداته الشخصية كان تقديمه عادلاً وأكثر إنصافاً وصدقاً وتحريراً للحقيقة ، إذ أن تجرد الناقد من هواه وآرائه شرط أساسى لسلامة أحكامه النقدية من الجور .

٤ - النقد التاريخى : وهو النقد الذى يحاول تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب ، فهو يعنى بالفهم والتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة . . . وتفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكتاب ، يتطلب معرفة بالماضى السابق لهم ، ومعرفة بالحاضر الذى أثر فيهم .

٥ - النقد اللغوى : وهو الذى يحكم فيه على أساس اللغة وقواعدها الأسلوبية واللغوية المقررة .

هذا ويرى الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتى^(١) أن الناقد العربى المعاصر ، ينبغى أن تكون له ثقافته الفنية ، واتجاهه الفلسفى ، ومُثله الحضارية ، وقيمه الخلقية على سواء ، وأن يطبقها على الأعمال الأدبية فى حرية وشجاعة ، فيزن مافى عمل الأديب من مقومات فنية ، وما يضم من فكرات صائبة أو مخطئة ، هادية أو مضللة ، سليمة أو زائفة منحرفة ، أو بمعنى آخر لابد للناقد من تقييم المضمون أو المحتوى فى العمل الأدبى ، والمضمون عنصر جوهري فى رأينا ورأى الفريق الثانى الذى اصطرع مع الفريق الأول وله درجات بحسب قيمته البناءة فى حياة الأشخاص وفى الجماعات ، فالأديب الذى يقصر محتواه على التغزل فى زهرة ، أو يذرف الدمع الغزير على قط ، أو يهدد الغرائز بقصصه ، وما إلى ذلك ، ليس كالأديب الجاد الذى يتناول حقيقة من الحقائق النفسية النبيلة ، أو تجربة من التجارب الناضجة ، أو فكرة من الأفكار الحية العميقة . فلو أبيح للأديب أن يقول ما يشاء ، فينبغى أن يباح للناقد أن يعقب على مضمونه قيماً أو تافهاً ، سليماً أو شاذاً ، وإلا كنا جارمين آثمين فى حق الأدب وفى حق البشرية التى يطرح الأديب لها نتاجه .

(١) ص ١٠٥ دراسات فى النقد المعاصر - نشر رابطة الأدب الحديث - القاهرة ١٩٧٤ .

وفي الحركات النقدية في أوروبا أو أمريكا من وقف مثل هذه الوقفات ، فلقد وقف في وجه «إليوت» نقاد كبار ، كما هوجم «بوند» و«همنجواي» وفولكنز» ، لأرائهم السلبية ، واتجاهاتهم المناقضة للاتجاهات الديمقراطية أو الإنسانية في بعض الأحيان ، فإذا كان هذا هو موقف النقاد في الغرب فما بالنابا ينبغي أن يكون عليه موقفنا ونحن في مفترق الطريق ، ننشد طريقاً تهدي إلى الرشد والتقدم والحضارة ، إنه لموقف يوجب علينا أن نعطي الناقد كل الحق في التحدث عن فن العمل الأدبي ، ومحتواه ، واتجاهه الفلسفي أو الاجتماعي وأن نلح في ذلك إلحاحاً شديداً .

وبهذه المواقف الفنية والفلسفية والاجتماعية التي تتفق مع أيديولوجيتنا العربية ، ومع القيم الخلقية العربية ، ومع الروح الإنساني ، يمكن أن نجنى من الأعمال الأدبية . إلى المتعة الجمالية ، الثمرة الطيبة الشهية لخير الإنسان العربي والمجتمع العربي .

والناقد العربي في تقويمه لايجوز أن يتقمص مذهباً فنياً وينحصر فيه بذاته ، ولا أيديولوجية شرقية أو غربية ، بل عليه أن ينطلق مستقلاً في هذا التقويم ومستفيداً من أحدث النظريات الفنية فائدة توجيهية ، فله أن يرجع إلى التاريخ ليعرف البيئة التي نما فيها العمل الأدبي وترعرع ، وله أن يرجع إلى السيكولوجية ليعرف صحة الشخص و يفهم نوازعها فهماً عميقاً ، وله أن يرجع إلى الحالة الاجتماعية ليعرف آثارها في الأعمال الأدبية ، وله أن يقوم العمل بما يتفق مع الثقافة الرفيعة . كل هذه النواحي تلقي أضواء على الأعمال الأدبية ، وإمكان تقويمها ، أضواء أكثر وهجاً من من الأضواء التي تلقيها العناصر الجمالية أو الفنية .

إن فهم الحركة الأدبية التي قامت بها جماعة أبولو في مصر منذ بداية عام ١٩٣٢ مثلاً يكون أكثر عمقاً إذا درسنا حالة البلاد الاقتصادية ، وسياسة حكوماتها الديكتاتورية ، وسيكولوجية المجتمع في تلك الآونة . وفهم الأعمال الأدبية في فترة القلق والتحرر التي شاعت حين ذاك ، يكون أكثر سعة ورحابة إذا رجعنا إلى حالة القلق السياسية التي كانت سائدة في تلك الفترة . ولست أقول إن وعى هذه الحالات من عناصر تقويم النصوص الأدبية ، ولكن أقول إنها تنورها وتساعد على فهمها فهماً طيباً واسعاً .

ولكى أخرج من التعميم إلى التخصيص ، أذكر أن رواية «عودة الروح» لتوفيق

الحكيم تبدو أكثر إثارة إذا درسنا ثورة ١٩١٩ ، وأن رواية «الأرض» للشرقاوى تكون أكثر وضوحاً إذا رجعنا لفترة ما بين الحربين ، ولجهود الحزبية المتطاحنة ، ورواية «فى بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس تنكشف إذا عرفنا حالة القلق والتحرر قبيل ثورة ١٩٥٢ . وهكذا .

على أن المقياس التاريخى والاجتماعى فى تقويم الأعمال الأدبية هو خطوة نحو إنارته ، وإن كان ليس مقياساً كافياً ، ولكنه عامل مفيد للنقد ، إذا استخدم كوسيلة أو كعنصر للتقويم .

فليس بين نقادنا اختلاف ، فالفريق الأول الذى يلتزم الفنية ، والفريق الثانى الذى يضم إلى الفنية قيمة المحتوى ، ينتفع كل منهما بالآخر ، ويمكن تقاربهما إذا قدرنا أن أعمالنا الأدبية يجب أن ينظر إليها نظرة فنية فى ضوء الأيديولوجية الجديدة التى تعتنقها ، وفى ضوء التقدم الذى نصبوا إليه .

على أنه لا يجوز لنا أن نجرى وراء مدرسة ولا مذهب شرقى أو غربى ، بل يمكننا أن ننتفع بجميع المذاهب لإبداع نقد مستقل أصيل .

إن النقد الأدبى هو فن شخصى ، فن يعتمد على الثقافة والبصيرة النفاذة ، وعلى النزاهة ، وعلى الذكاء الحاد ، أكثر مما يعتمد على المذهبية ، وإن النقاد البصراء هم قلة موهوبة ، تملو موهبتهم إلى درجة النبوغ بل العبقرية ، وإن هؤلاء الموهوبين قد يصلون إلى حكم أكثر نفاذاً وحكمة من الذين يسبحون بالقواعد والأصول الفنية ، ومن الذين يضعون المضمون فى القمة ، وليست الأصول ولا قيم المضامين بأكثر أهمية للنقاد من الموهبة والفطنة ، والنزاهة ، فإذا ثارت مناوشة بين أصحاب المذاهب ، فإنما هى مناوشة لن تفيد النقد كثيراً ولا قليلاً ، إنما يجنى النقد والأدب - على سواء - ثمرات نافعة إذا عمِلَ النقد - مدرسين وأحراراً - فى الحقل الأدبى فى محبة وتسامح وتواضع على خير الأدب ، وإعلاء شأن الموهوبين من الأدباء : شعراء ، أو قصاصين ، أو مسرحيين ، أو روائيين ، أو مؤلفين ، فإنه ليؤلمنى ويشجىنى أن أسمع أن النقد فى أزمة ، وإن أدبنا العربى يشكو اليتيم ، وأنه لا يجد أقلاماً ناقدة صادقة ترعاه وتضعه حيث ينبغى أن يوضع ، أو توجهه فى لباقة وكياسة ومودة إلى الجادة القويمة .

مناهج النقد :

١ - منهج النقد السائد في الآداب العربية القديمة هو المنهج الفقهي أو اللغوي الذي يعتمد على تحليل النص ودراسته ، من حيث البلاغة ، وقواعد العربية ، والنحو والصرف ، واللغة والعروض ، وبيان ما بين معناه ومعاني السابقين والمعاصرين من تشابه أو احتذاء . . وتقسيم النص إلى جمل أو أبيات ، والتحدث عن كل جملة أو بيت على أنه وحدة فنية مستقلة بذاتها ، وقد سار على ذلك ابن سلام ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وابن المعتز ، والآمدى ، والجرجاني . . ولكن قدامة بن جعفر يسير في تحديد النقد على التحدث عن عناصر الأدب عنصراً عنصراً ، من معنى ولفظ وسواهما ، ويشرح أسباب الجودة أو القبح في كل ، مع القرب من المذهب الفقهي في النقد ، ويحتذيه في ذلك أبو هلال وابن سنان وابن رشيق . . أما عبد القاهر الجرجاني فقد نحا في النقد مَنَحَى التحليل الأدبي القريب من المنهج الفقهي ، وتحدث عن صلة البلاغة بالنفس والعاطفة والخيال حديثاً قوياً مستفيضاً .

ولا تزال هذه الاتجاهات القديمة هي أظهر ما يغلب على أدبائنا اليوم ، ويتسم أغلب النقد المعاصر بسماتها . . وهي تغفل التجربة الشعرية والصياغة الفنية والقيم الشعرية والأثر الأدبي جملة وصلته بصاحبه ومدى توفيقه في أداء المشاعر الخفية والعواطف الدقيقة . . ولا تزال آراء نقادنا القدامى والمعاصرين غامضة مجملة ولا يزال الاختلاف بينهما كبيراً والحكم الأدبي متفاوتاً ، لأنها آراء لا تقوم على قواعد محددة . . ومن ثم فإن هذا المذهب الفقهي الواضح في النقد العربي عجز ، ولا يزال عاجزاً عن الوفاء بحق الثقافة الأدبية العالية ، وإنارة السبيل أمام دارسي الأدب ونقاده .

٢ - وقد ساد في أوروبا منهج جديد في النقد ، سماه أنصاره «المذهب الفني» وعماده الحكم على النص الأدبي من حيث روحه^(١) وموسيقاه وأصالته وعناصره وصدقه وتجربته الشعرية .

وقد دعا إلى هذا المذهب الفني في النقد واحتذاه جماعة من المجددين في أدبنا المعاصر ، ومن أوائلهم : شكري : ومطران ، وأبو شادي ، وقد حكم العقاد والمازني

(١) ص ٧ الشعر المعاصر للشحرتي ، وراجع ص ٦ وما بعدها من كتاب «في الأدب والنقد» لمتدور .

على شعر شوقي وحافظ متأثرين به ، كما حكم السحرتى على مطران والشابى على ضوئه .

وهو منهج أصيل لا نجد له أثراً في نقدنا العربى القديم إلا في ومضات قليلة ، نلمسها عند القاضى الجرجانى ، وعبد القاهر .

وقد رأى سيد قطب في كتابه «النقد الأدبى» أن هذا المنهج الفنى هو الذى ساد الآداب العربية القديمة ، وهو رأى لايعتمد على فهم عميق لروح النقد الأدبى في لغتنا العربية ، كما رأى أن مذاهب النقد ثلاثة : المنهج الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج النفسى ، وهذا خلاف تقسيمنا الذى نسير عليه ، والذى فصل الكلام فيه السحرتى الناقد المشهور في كتابه «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» . . ويرى سيد قطب أن المنهج الكامل في النقد هو اجتماع هذه المناهج الثلاثة التى عَدَّها في منهج واحد سماه المنهج التكاملى^(١) .

هذا ويرى مندور^(٢) أن مناهج النقد هى : المنهج التأثرى - والموضوعى - والاعتقادى - والعلمى - والتاريخى - واللغوى .

٣ - وسادت نزعة جديدة في النقد سُميت : النزعة الواقعية ، أو المنهج الواقعى ، وأساس هذه النزعة هو النظر إلى موضوع الأثر الأدبى ، فإن كان بينه وبين الحياة والمجتمع صلة فهو أثر أدبى قيم تجب العناية به والإشادة بمنزلته ، وإن كان لا يعالج شأناً من شئون الحياة والمجتمع والناس فهو أثر أدبى يجب أن يموت وأن يختفى . . فإن عالج الأدب الموضوعات الإنسانية العالية الخالدة كان أقرب إلى الخلود الأدبى ، وستتحدث عن هذا المذهب بتفصيل فيما بعد .

وحول المذهب الواقعى يدور مندور ، وكذلك هيكل في تعريفه الأدب بأنه فن جميل غايته تبليغ الناس رسالة ما في الحياة من حق وجمال^(٣) .

وأرى أن الجمع بين المناهج الثلاثة - الفقهى ، والفنى ، والواقعى - في النقد يؤدي

(١) ص ٢٤٧ المرجع نفسه .

(٢) فن الأدب والنقد لمندور ص ٦ - ٢٧ .

(٣) ص ٢٦ ثورة الأدب لهيكل .

بنا إلى أحكام أصدق وآراء أشمل في الحكم على الأدب والشعر والآثار والنصوص المختلفة ، وفهم الخصائص والمميزات والسمات لكل أديب وشاعر ، والعوامل المؤثرة في الأدب ، وصلة القديم بالحديث والحديث بالقديم : وبذلك نتقل إلى مرحلة جديدة في النقد ، قد تصل بنا إلى النضج الفني الكامل وإلى نهضة أدبية شاملة ، وإلى ازدهار في نقدنا المعاصر .

الباب الاول

الشعر وتيارات النقد

- الفصل الاول : القصيدة العربية وموازن النقد
- الفصل الثاني : عناصر الأثر الأدبي
- الفصل الثالث : القصيدة العربية وموازن الخليل

الفصل الأول

القصيدة العربية وموازين النقد

تعريف :

القصيدة مجموعة من أبيات الشعر من بحر واحد وقافية واحدة ، قد التزم فيها أحكام عروض الشعر العربى . . هكذا يعرف القدماء القصيدة . . والأخفش يطلق على الثلاثة الأبيات فما فوقها قصيدة ، وابن جنى يطلق القصيدة على ما زاد على الثلاثة وأغلب العلماء لا يطلق اسم قصيدة إلا على سبعة أبيات فصاعداً . . والقصيدة لا بد أن تكون من بحر واحد ، ولكنَّ الشعراء المعاصرين نظموا بعض قصائدهم من بحور متعددة ، ومن ذلك قصيدة «الشاعر والسلطان الحائر» لإيليا أبى ماضى . ومن صنع مثل ذلك محمود غنيم فى ديوان «فى ظلال الثورة» .

وقد حرر بعض الشعراء المجددين القصيدة من القافية ، وسموا ذلك شعراً مُرْسَلاً ، ومن فعل ذلك شكرى وأبو شادى وغيرهما ، وطرح بعض الشعراء المعاصرين الأوزان العربية ، وساروا على نوع من الموسيقى الداخلية لا صلة له بالوزن الشعرى العربى ، وبعضهم التزم التفاعيل العربية ، وخالف بين شطرى البيت فى عددها وسموا ذلك كله «الشعر الحر» ، وقد وافقهم بعض النقاد فى ذلك ، ومن بينهم أبو شادى والسحرتى ومندور ، وخالفهم فى ذلك الكثيرون ، ومن بينهم العقاد وعزيز أباظة ووديع فلسطين فى كتابه «قضايا الفكر» وسواهم ، وسموا ذلك نشراً لا شعراً . وأرى أن الشعر الذى يجرى على غرار التفاعيل العربية لا نطرده من ساحة الشعر ، وما جاء على موسيقى خاصة لا تمت إلى التفاعيل العربية بصلة لا تقبله ولا نعهده شعراً^(١) .

عناصر القصيدة :

وعناصر القصيدة عند القدماء هى اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وعند المعاصرين

(١) راجع كتاب البناء الفنى للقصيدة العربية لحفاجى .

تتمثل في التجربة الشعرية والموسيقى والخيال والصورة الشعرية والوحدة والفكرة ، وإذا كانت عناصر العمل الأدبي لدى القدماء هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية فإن اللفظ والوزن والقافية هي الشكل ، والمعنى يندرج تحته العاطفة والخيال والفكرة^(١) .

وقد فطن القدماء إلى الوحدة في العمل الأدبي فأروا أن يكون للبيت بنية ، وبنيته هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، وأن يكون بين الأبيات تلاحم ، ورأوا من جمال الشعر حُسن الافتتاح ولطف الانتهاء . . . وكذلك تحدثوا عن موسيقى الألفاظ والعبارة وما تستلزمه من وجود تناسب في الأنغام بين أجزاء العمل الأدبي^(٢) . ويمكن القول بأن حديثهم عن اللفظ واتلافه مع المعنى يماثل حديثنا عن الشكل والمحتوى أو المضمون ، وحديثهم عن التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز هو حديثنا عن الخيال وعن الصورة الشعرية ، وحديثهم عن الوزن والقافية والتصريع والتوازن والتكافؤ والجناس والطباق هو حديثنا اليوم عن الشكل الموسيقي .

وما نسميه التجربة فطنوا إليه وإن لم يسموه ، وهو كثير في كلام عبد القاهر^(٣) . وبدلاً من الوقوف عند اللفظ والمعنى كعناصر للعمل الأدبي نظر المعاصرون إلى الشكل والمضمون أو المحتوى .

كيف ننظم القصيدة :

تبدأ القصيدة بفكرة في رأى بعض النقاد ، أو بتجربة في رأى بعض آخرين ، ويبدأ عمل الشاعر حينها يعتاد الملاحظة الدقيقة في كل شيء مما يحيط به في الحياة ، ويعي دقائق ما يحس به جملة وتفصيلاً ، ويسجل كل ما يشاهده بدقة في ذاكرته ، ثم يسير في عمله الفني حين يحاول أن ينشر المطوى من ملاحظاته وتجاريه ، ومشاهده ليضمونها شعره ، فيأخذ في الاستغراق الكامل ، والتصوف الروحي ، والتبتل في محراب الفن والجمال ، والغوص البعيد في أعمال النفس ، وأغوار الذهن ، ليقف على التفاصيل ، ويسترشد بالإلهام ، ويطلب دلالة الأحلام ، والرؤى والخيالات والمشاعر ، ناسياً تبعاته

(١) ص ٥٩ النقد الأدبي من خلال تجاربي للسحرتي ١٩٦٢ .

(٢) ص ٥٦ المرجع نفسه .

(٣) ص ٦٩ المرجع نفسه .

وجوده المادى ؛ مندجاً فى الأفكار والعواطف والمعانى الروحية ، منطلقاً خياله فى الأرض والسما ، والماضى والحاضر والمستقبل ، فينسى ما فى الحياة من آلام ، ويسعد بنشوة الاستغراق التام الذى يكون فيه الشاعر حين شعوره بالنشوة وفرحه العميق بلذة التعبير عن النفس وكشف ما غمض من دنيا الخيال والشعور : فإذا هو كأنه يفجر ينبوعاً من القوة الباطنية تنعش كيانه كله .

ويستمر الشاعر فى عمله ، وفى نفسه فرح غامر لما فيها من الاستجابة للحياة ، وتأخذه الانفعالات النفسية لتتكون جداول تسير فى تيار الموهبة الفنية الخالصة ، ومنها يستمد الشاعر مادته الأولى التى ينسج منها شعره .

ولاشك أن الموهبة الحقة تتجلى فى قدرة الشاعر على التعبير عن تفاصيل الشعور الذى يستعيده الشاعر بالذكرى والتأمل والتفكير ، وفى اختيار الصورة الممثلة والمشبهة الجديدة المبتدعة ، التى يروض فيها الشاعر ذهنه وخياله على الابتكار الذهنى وفى اختيار موسيقى القصيدة الخاصة بها اختياراً دقيقاً ، واختيار القافية المناسبة لموضوع القصيدة ، ولعواطف الشاعر ، وللبحر الذى ينظم عليه .

إن مادة الشعر فى تناول الشاعر ، فى عواطف الحب والحزن ، والتفاؤل والدهشة ، والحرمان والخيبة . والعواطف هى ينباع الصداقة للشعر ، وهى راسية فى أعماق حياتنا ، تنتظر أن نهيب بها لتطفو فوق سطح الحياة ، يقول «وردزورث» : الشعر عاطفة تستعاد فى حال السكينة . ويعرف بعض النقاد الشعر بأنه حديث الذكريات ، الشاعر إنما يعبر عن تجاربه الشعرية العميقة تعبيراً شعرياً . ويرى «أرسطو» أن الابتكار أساس الشعر ، فالشعر عنده صورة مخترعة يخلقها الشاعر بقوة خياله ، ومادة الشعر هى اللفظ أو المعنى أو العاطفة أو التجربة المحضنة ، كما يقول «لاسلى أبر كرومبى»^(١).

ويذهب الجاحظ إلى أن الشعر صياغة وضرب من التصوير ، وإلى مثل ذلك ذهب «دونيسوس» وغيره . ويقول الشاعر العالمى «داى لويس» : الشعر لايزال صيحة من صيحات العزلة ومحاولة من الشاعر للانطلاق من إسهال الانعزال الفردى ، وانطلاق تجربته بطريقة يستطيع إخوانه فى الإنسانية أن يشاركوه فى الإحساس بها ، وهو لا يزال

(١) ص ٢٧ - قواعد النقد

يسحر سحر الرقى ، بالقوافي والتفاعيل المتكررة التى استخدمها المنشد القديم ليضم شيع المجتمع فى صعيد واحد من الانفعال المشترك . على أنه حينما ينظم القصيدة لا يفكر فى هذه المخاطبة ، وإنما يكون عقله الواعى تحت تأثير عاملين : أن يخلق من كلماته هدفاً منشوداً ، وأن يستشف الحقيقة من تجربته الشخصية ويجعل لها معنى ، وهو يريد أن يكون هدفه هذا ضمناً وأنيقاً فى وقت واحد ، أنيقاً على الصورة التى يرى بها عالم الرياضيات معادلته أنيقة ، بحيث تنهض القصيدة بعد أن يخرج الشاعر من تحتها ، وتطبق فيما وراء التجربة الشخصية التى انبثقت منها ، وتحمل معنى يترامى إلى ما وراء الزمن الذى عاش فيه الشاعر ، والبيئة التى ألت به . وهذا البقاء للقصيدة مستمد من طريقة الشاعر الخاصة فى استخدام اللغة ، فعمق الفكرة وحرارة الانفعال لا يكفيان وحدهما لنظم الشعر ، لأن الشعراء ليسوا فلاسفة ، والقصائد الجميلة يمكن نظمها من وحى التجارب ، وهذا هو واقع الشعر عادة .

وعدة الشاعر هى اللغة ، ومهمة الشاعر أن يصنع شيئاً من الكلمات التى نستخدمها جميعاً ، ومن اللغة الغامضة أو الضائعة التى يحتوينا الكلام الشائع ، وهو يضطلع بهذه المهمة ، باستخدام التشبيه والاستعارة والصورة من ناحية ، وتركيز اللغة من ناحية أخرى ، عن طريق حشد أكبر قدر من المعنى فى أقل أسلوب .

فوسيط الشاعر إلى غايته هو اللغة ، ومادته هى التجربة الناشئة عن الحالة النفسية لذاته أو الذين يستطيع أن يتسلل إلى ذواتهم ، وهو يستطيع أن يستشف هذه الحالات النفسية متحسناً طريقه بواسطة الآلات الحساسة للغة ، وقد يستطيع أن يغير حالته النفسية ، برغم أنه قلما ينظم القصيدة قصداً لهذه الغاية باستكشافها والتعبير عنها ، فأهزوجة الحب والمرثية وقصيدة التهكم ، تحقق هذه الغاية ، أو قد تستطيع أن تخفف من شجى الحب غير المجزى ، أو من لوعة الحزن على فقد عزيز ، أو من احتراق القلب بنار الكراهية .

وحيثما تتقدم السن بالشاعر تزداد حالاته النفسية فى الغالب تعقيداً ، ولهذا فإن أهازيج الحب الشفافة ، السهلة المجردة من العقد ، كتبها فى أكثر الأحيان أقلام شعراء الشباب ، ولسبب شبيه بهذا ، تخلى شعر الحب الخالص فى خضم مدنيتنا الحافلة بالزخارف عن مكانه لشعر السخرية والتعقيد ، فقد استطاع الزمن أيضاً أن

يغير طريقة تفكير الشعراء في صناعتهم ، فالشاعر الكلاسيكي في الجملة لم يكن يزعم أكثر من أن قصيدته محاكاة للحياة ، وأنه يمثل الواقع بطريقة تعطى العلم من خلال المتعة ، برغم أن تقديره هذا كان دون الحقيقة ، فالحقيقة أن قصيدته كانت أكثر مما يزعم ومنذ عهد الرومانسيين الكبار ، أصبح الشعراء يعتقدون أن قصائدهم ليست محاكاة للحياة ، بل هي رد فعل لها ، فهم ينشدون تأويل الواقع بخلق مرمى ذى واقع آخر مختلف عن الواقع الذى يعيشون فيه .

وأفكار القصيدة لا يشترط أن تكون فخمة جميلة ، أو ضخمة كبيرة ، فإن الشاعر ينظم شعره في كل ما يخطر على فكره ، وأية تجربة شعرية يريد أن يتذكرها ، في وسعه أن يستعيداها في شعره ، وأن يستعيد أقوى ما تناولته مشاعره منها ، واللحظات التى كان فيها أعمق ما يكون شعورًا بالحياة في نفسه وفي العالم حوله ، إن مادة الشعر في متناول الشاعر .

والشاعر يشعر بلذة الحياة وطرافتها أكثر من سواه ، وهو يتناولها ويفهمها من جوانبها الروحية التأملية المشرقة بإشعاع الأمل والحب ، والخير والرحمة ، والسلام والتفاؤل . وهو أكثر شعورًا من غيره بلذة الإعراب عن النفس ، ومشاعرها المكبوتة ، وعواطفها المدفونة ، وقوة شعورها المتدفق ، وما في طواياها من لوعة حزن قد يكون أعمق من أن تفيض لأجله الدموع ، ومن نشوة فرح قد يكون أعظم من أن يعبر عنه باللغة .

وعمل الشاعر في أثره الفنى هو عمل المتصوف المتعبد ، وهو عمل الموسيقى ، أو المصور ، أو الممثل ، أو النحات ، أو المغنى ، حينما يعكفون على إبداع أروع آثارهم الفنية .

والشعر هو كما يعرفونه «حديث الذكريات» ، ومن ثم كان الشعر أقدر لغة على الإيحاء والتأثير والسحر ، والشاعر إنما يعبر عن تجاربه الشعرية العميقة ، تعبيرًا له أهميته وأثره وقيمته الأدبية ، ويكفى أنه يتمثل في مخيلة القارئ صورًا مفعمة بالحركة والنشاط ، وألوانًا عدة من الوحي والإلهام والرسالة ، وهذا الشعر يزيد جمالاً وروعة حينما يكون لساناً مبيناً عن النفس الإنسانية ، معبراً عن حياة الناس وأمالهم وأحزانهم وأفراحهم فيها تعبيراً صادقاً واضحاً ، قويًا جميلًا . .

وإذا كانت مقدرة الشاعر ذى التأمل والعاطفة على التعبير عما يجول بنفسه الدقيقة

الإحساس تعبيراً جليلاً مستلهماً من الطبيعة والحياة ، إذا كان ذلك يسمى شعراً ، فإن
ماركز في النفس البشرية من فطرة النقد قد صاحب الشعر ولازمه طول الحياة ، ووجهه
طوال العصور المختلفة .

رأى أفلاطون في الشعر :

هاجم «أفلاطون» الشعر والشعراء هجوماً قوياً حراً ، وهاجم في جمهوريته
«هوميروس» و«هسيود» ، وسواهما بعنف وحدة ، حتى قال عن الإلياذة إنه يجب
حظرها في دولتنا ، سواء صيغت في قالب الحقيقة أو المجاز ، لأن الطفل لا يميز بين
الحقيقة والمجاز ، وقرر وجوب حذف بعض أبيات «هوميروس» التي تصف العالم
الآخر، لا لأنه ينكر شاعريتها ، بل لأنه يخشى أن تؤثر في الأمة ، فيخشى الناس
الموت، وينفرون من القتال ، ويصيرون جبناً . كما قرر أنه لا يبيح الشعر التقليدي
بأية حال من الأحوال ، وأن المقلد لا يعرف علماً ، ولا يملك رأياً صحيحاً .

وقد أثمر هذا النقد المر في توجيه الشعر اليوناني القديم توجيهاً قوياً مثمراً ، لأن قوة
الناقد الأدبي يليها ظهور حركة أدبية ناهضة .

نقد أرسطو للشعر :

وكان «أرسطو» في نقده للشعر عالماً وفيلسوفاً ، دقيق الملاحظة للطبيعة والفن ، كما
كان أول زعماء المدرسة الفكرية أو الاتباعية في النقد . وكان يرى أن الشعر فرع من
التقليد والمحاكاة للحياة والطبيعة . كما كان يرجع في نقده إلى حكم الفكر لا العاطفة .

وأرسطو أول ناقد نظر إلى النقد كعلم ، وسن نظرية للشعر جرى عليها في نقده (١) ،
ف رأى أن الشعر - مثل سائر الفنون - تقليد أو محاكاة للطبيعة والإنسان ، ثم قسمه إلى
أنواع ثلاثة : غنائي ، وقصصي ، وتمثيلي . ووضع لكل هذه حدوداً ومكاناً في العمل
الأدبي . وظلت نظريته سائدة ذائعة . . ومذهب «أرسطو» في النقد يخالف آراء مدرسة
الشعوريين ، وقد تأثر به «قدامة» فيمن تأثر من النقاد . أما عبد القاهر الجرجاني فقد
سبق بمذهبه في النقد مدرسة الرومانتيكيين في فرنسا ، التي حاربت نظرة الكلاسيكيين

(١) راجع قواعد النقد الأدبي لاسل كرومبي في تحليل نظرية أرسطو في النقد .

الموروثة إلى النقد كعلم له أصوله ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس في أحكام النقد ، وإلى هذا نادى «سانت بيغ» في قوله «ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى» . وقوله : «النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً ، وسيبقى فناً دقيقاً في يد من يحاولون استخدامه» ، ويقول «جيل ليتمر» : «إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب» . . أما «تين» الناقد الفرنسى فكان يعد النقد الأدبى علماً يسير على مناهج مدروسة .

وبين عبد القاهر الجرجاني صاحب «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» ومدرسة الشعوريين في النقد والحكم على الشعر والشعراء شبه واضح ظاهر . .

ويقول «كروتشيه» : على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف الناصح .

ويقول ميخائيل نعيمة : أنا أبحث في كل شعر عن نسمة الحياة ، فإذا عثرت عليها أيقنت أنه شعر ، ومتى أيقنت أخذت أميزه باتساع مداه ، بعمقه ، بعلوه ، بانفراط أرجائه ، وبعد ذلك كله أفحص عن سره الخارجي .

ويقول مندور : لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير أثر أدبى أو قوته ، ما لم نعرض أنفسنا أولاً لتأثيره ، تعريضاً مباشراً ، تعريضاً ساذجاً .

ويقول نزار قباني : علينا أن نقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية واستغراق .

ويقول أبو ماضى في مقدمته لديوان «نعمة الحاج» : السر في المعانى لا فى المبانى . على أن المعنى الجميل يستلزم المبنى الجميل .

ويقول العقاد : إن شرط الأديب والشاعر أن يكون صاحب موهبة فى نفسه وعقله ، لا فى لسانه فقط .

الحكم على القصيدة :

إن الحكم على قصيدة ما هو نقد لها ، والنقد تمييز أو حكم ، وإن كان البعض يرى أن النقد تفسير وتوضيح دون إبداء حكم ، وآخرون يرون أن النقد تقدير القيم التى

ينطوى عليها العمل الأدبي : من قيمة جمالية ، أو قيمة فكرية ، أو انفعالية ، أو خلقية^(١) . ومن النقد من يسير في نقده على المنهج التفسيري الذى يعتمد تفسير العمل الأدبي وتوضيحه ، وشرحه والإبانة عنه ، تفسيره من داخله أو تسليط أضواء خارجية عليه ، دون إلقاء أحكام عليه^(٢) . ومنهم من يسير على المنهج التحليلي الداخلي الذى يقتصر على تحليل العمل الأدبي وما فيه من مجازات وصور ورموز وإيقاعات وما إليها^(٣) ، والنقد العربى فى مجلته يسير على هذا المنهج^(٤) . . . ومنهم من يحلل الأثر الأدبي تحليلاً خارجياً من الناحية التاريخية أو السيكولوجية ، فينظر إلى المؤثرات الخارجية التى تكون فيها العمل الأدبي ، وإلى البيئة التى ترعرع فيها ، وإلى تاريخ حياة مؤلفه^(٥) . . . ومنهم من يوجه اهتمامه إلى القيمة الفكرية أو الخلقية أو الانفعالية أو الإنسانية للعمل الأدبي . ومنهم من يوجه نظره إلى العنصر الجمالى والقيمي^(٦).

ومذاهب النقد تتفاوت بين المذهب اللغوى أو البلاغى ، والمذهب الفنى الذى يهتم بتجربة الشاعر وانفعاله وخياله ومعانيه وموسيقاه وأسلوبه وصياغته ، والمذهب الواقعى الذى لا يدخل فى اعتباره إلا الموضوع ومدى اهتمامه بالحياة والمجتمع والناس .

فالمذهب اللغوى فى النقد ينظر فى الشعر إلى نحوه وصرفه وعروضه وبيانه وبيده ، وفى بعض الأحيان إلى معانيه^(٧) وهو نقد ذاتى فى أغلب الأمر ، أو لغوى أو بلاغى ، يغفل عن التجربة الشعرية ، والصياغة الفنية^(٨) وهو المذهب الذى سار عليه أغلب النقاد القدامى .

(١) ص ٥ النقد الأدبي للسحرتى .

(٢) والنقاد المفسرون : منهم من يقصر اهتمامه على ما فى العمل الأدبي من متعة ، أى ينظرون إليه فى ذاته لا إلى أثره ، وهؤلاء جماعة «الفن للفن» ، ومنهم الشاعر الفرنسى «بودلير» والأديب الإنجليزى «أوسكار وايلد» ، ومنهم من يضمن تفسيره ما يحوى العمل من بلاغة ، وما يضم من أفكار ومعان أولية أو مجازية ، وهى معنى المعنى .

(٣) ص ٦ النقد الأدبي للسحرتى .

(٤) ص ٦٠ المرجع السابق .

(٥) ص ١٦٢ المرجع نفسه .

(٦) ص ١٦٣ المرجع نفسه .

(٧) ص ١٩ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى - ط ١٩٤٨ .

(٨) ص ٢١ المرجع السابق .

والنقاد وفق المذهب الفني في النقد يلقون اهتمامهم إلى التجربة الشعرية والانفعال والخيال والمعنى والموسيقى والأسلوب والصياغة . والذي استقر عليه رأى النقاد الإنجليز أن القيمة الفنية لكل قصيدة تنحصر في تواؤم التجربة الشعرية مع صياغة هذه التجربة^(١) ، والمقياس الفني العام للحكم على القصيدة هو التوفيق في تأدية التجربة تأدية حية صادقة قوية^(٢) ، فالشاعر الحق من ينقل القارئ إلى جَوْه^(٣) . وينبغي أن يكون للقصيدة سحر فتجذب شعور السامع^(٤) .

وأما المذهب الواقعي في النقد فإنه ينظر إلى الموضوع نظرة جدية ، فإذا كان الموضوع لا يهتم بالحياة وأحداثها وآلام الناس وآمالهم فهو فن ردىء ، وإلا فهو جيد بليغ^(٥) . وفي «فن الشعر لهوراس» يقول هوراس : غاية الشعر إما الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عِبَرِ الحياة في آن واحد^(٦) . وظاهر أنه لا ينظر إلى القيمة الواقعية وحدها ، وإنما ينظر مع ذلك إلى الجمال الفني أيضاً . . ويقول السحرتى : إننا نطالب النقاد بتقييم الشعر تقيماً موضوعياً فنياً ، والنظر إلى القصيدة في ذاته لا إلى عقيدة قائله^(٧) .

على أن المناهج مختلفة في النظر إلى الشعر ونقده ، فالنقاد العرب القدامى يرجعون إلى اللفظ والأسلوب والمعنى والوزن والقافية ، كما فعل قدامة وأبو هلال وابن رشيق وابن سنان ، ومن قبلهم ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة ، ثم تلاهم الأمدى والقاضى الجرجاني ويذكر أديب^(٨) أن النقد لا يرجع فيه إلى الأفكار والأخيلة بل الأسلوب .

وكان البلاغيون العرب يدورون في نقدهم للشعر حول أسرار البلاغة مِنْ وَصْلٍ وَفَصْلٍ ، وتقديم وتأخير ، وذكر وخلافه ، وتشبيه واستعارة ، وبجاز وكناية ، وطباق

(١) ص ٧ المرجع نفسه .

(٢) ص ٦١ النقد الأدبي من خلال تجاربى ، ٢٤ الشعر المعاصر .

(٣) ص ٢٩ الشعر المعاصر .

(٤) ص ٧٦ فن الشعر لهوراس .

(٥) راجع ص ١١ الشعر المعاصر للسحرتى .

(٦) ص ٨٨ فن الشعر لهوراس .

(٧) ص ٢٠ شعر اليوم ، نشر رابطة الأدب الحديث .

(٨) سيد نوفل - مجلة الرسالة .

وجناس ، ومقابلة وتورية إلى غير ذلك . وشيخ النقاد والبلاغيين هو عبد القاهر الجرجاني الذى يعتبر النقد ذاتيًا ، بعكس قُدامة الذى يعتبره موضوعيًا .

والباقلانى فى «إعجاز القرآن» ، ومن بعده ابن الأثير فى «المثل السائر» انفردا بنقد قصائد كاملة .

وفى القرن العشرين قام جماعة من الأدباء فى مصر يدعون إلى مذاهب جديدة فى نقد الشعر والشعراء ، بعضها يرجع إلى مذاهب النقاد العرب القدامى ، وبعضها يرجع إلى مذاهب الغربيين فى نقد الشعر ، وحدد فريق منهم عناصر الشعر تحديدًا مُفصلاً : من العاطفة والخيال ، والفكرة والأسلوب . ونقدوا الشعر على أساسها . . أما طه حسين فقد عرض فى صدر كتابه «الأدب الجاهلى» مقاييس تصلح أن تكون مقاييس للنقد الأدبى ، ومن بينها المقياس الأدبى ، والمقياس التاريخى ، والمقياس السياسى ، وهى مقاييس للنقاد الغربيين فى التاريخ الأدبى ، ولقد حَكَمَ مذهب ديكرات فى الشك فى أحكامه على الشعراء الجاهليين ، فنقد شعر العصر الجاهلى نقدًا قائمًا على الشك فى كل شىء ، وقد بنى على هذا الشك نظريته فى انتحال الشعر الجاهلى . . ونقد العقاد ابن الرومى نقدًا تأثر فيه بالتحليل النفسى والطريقة التاريخية . ونقد رمزى مفتاح العقاد فى كتاب «رسائل النقد» نقدًا تأثر فيه بالدراسات النفسية . ويقسم بعض الأدباء المعاصرين مناهج النقد إلى ثلاثة : المنهج الفنى ، والتاريخى ، والنفسى ، ويرى أنه من مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبى كامل للنقد .

ويرى بعض الأدباء المعاصرين أن تسود النزعة العلمية فى النقد ، وأن يتصل النقد اتصالاً قوياً بالعلوم الجديدة ، من أمثال علم الجمال ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس . وقد سبق أن تحدثنا بالتفصيل عن ذلك .

وهذه المذاهب المختلفة لها مظهرها فى نقد العصر الحديث ، وتطل بصور مختلفة فى كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى ، وكتاب «على السَّفُود» للرافعى ، وكتاب «رسائل النقد» لرمزى مفتاح ، و«حافظ وشوقى» لبطه حسين ، وسواها . كما تظهر فيما كتبه الدكتور أحمد زكى أبو شادى عن النقد والشعر من دراسات خصبة ممتعة فى مقدمات دواوينه المختلفة ، وفى مجلته «أبولو» . وقد اختلفت الأحكام النقدية عندنا اختلافاً

شديداً، ومن مظاهر ذلك اختلاف أدبائنا في شوقى وحافظ ، فالدكتور طه حسين يقول عنهما : إنهما لم يبلغا من التفوق ما كنت أحب لهما وأتمنى للشعر العربى الحديث ، ولكن لاينبغى أن تلومهما فى ذلك ، فلم يكن هذان الشاعران إلا مرأتين صادقتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أدّيا ما ألهمهما هذا العصر فأحسننا الأداء . . ويرى العقاد أن اسم الشاعر يشير إلى تعريفه ، فهو من يشعر ويُشعر . وقال عن حافظ : «يعجبني منه ذاك الجلال ، وإن كنت أعتقد أن الجلال الظاهر لا يتطلب من شعرائه سمواً فى المشاعر ، أو أفضلية لها على شعراء الجمال . وكان يعيب «رسميات» شوقى أو تقليدياته دائماً .

الحكم في النص الأدبي

١-

ما أكثر ما يرجع الأديب والناقد إلى حكم الذوق الأدبي ، أو يستدل به في قضايا الأدب والنقد ، أو يجادل به حكم المخالفين لرأيه وقضائه في مشكلات الفن والنقد . . إن مرجع الأحكام في الأدب إنما هو إلى ذوق الناقد ، فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وأداة التمييز هو الذوق الأدبي الذي يميز بين نص ونص ، وأسلوب وأسلوب ، ولفظة ولفظة . . فما هو هذا الذوق الأدبي ؟

لقد رجع النقاد العرب إلى هذا الذوق في الحكم على النصوص وعلى الأدباء ، وإن كانوا لم يستطيعوا تحديده . يقول ابن سلام الجُمَحِي البصري الناقد المتوفى عام ٢٢١هـ في مقدمة كتابه «طبقات الشعراء» : قال قائل لخلف الأحمر (توفي عام ١٨١هـ) : إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنته ، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال له خلف : إذا أخذت أنت درهماً واستحسنته فقال لك الصراف : إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ .

ومعنى ذلك أن الحكم الأدبي مرجعه إلى ذوق الناقد الخبير البصير بأساليب الكلام ، ولفظة «النقد» تشير إلى ذلك كله . . وفي ذلك يقول ابن سلام أيضاً : للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات^(١) . ويؤكد ابن سلام ضرورة المزان والدربة في تكوين الذوق فيقول^(٢) : « إن كثرة المدارس لتعدى على العلم » . والذي قرره ابن سلام هو ما انتهى إليه الغربيون في حقيقة النقد الأدبي ، يقول «لانسون» عميد النقد الموضوعي في فرنسا : «إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة

(١) مقدمة كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام ص ٥ .

(٢) المرجع السابق .

التاريخية ، بما يشير لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفارق في تعريف الأدب ، ثم لا نحسب له حساباً في المنهج ، ففي الأدب لا يمكن أن يحل شيء محل الذوق^(١).

وذهب الآمدي (المتوفى عام ٣٧١ هـ) في كتابه «الموازنة» إلى ما ذهب إليه ابن سلام ، فقرر أن مرجع الأمر في الأدب إلى الذوق ، وهذا الذوق ، يتكون بالدربة ثم التجربة وطول الملابس . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته ، وقلت دربته . حكى إسحاق الموصلي ، قال : قال لي المعتصم : أخبرني عن معرفة النغم وبينها لي . فقلت له : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة^(٢) . ويذكر الآمدي أن الناقد لا يستطيع أن يأتيك في النقد بعلة قاطعة ولا حجة باهرة ، وهذا هو رأي لانسون الذي يقول : إننا نكون أكثر تمسكاً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرية في دراستنا ، وما دامت التأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة^(٣) . وهو يعني استخدام الذوق الأدبي في أحكامنا على الأدب .

وإذا كان حكم الذوق أو النقد التأثيري هو المنهج الوحيد في الحكم الأدبي كما يرى الآمدي ولانسون ، فإن صيغ النقد بالأحكام العلمية باقتباس النظريات المختلفة له من علم الجمال والنفس والاجتماع أمر لا يمكن أن يؤدي إلى غاية . وفي ذلك يقول «لانسون» أيضاً : إن التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات^(٤) وإذا فكرنا في مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإثارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا^(٥) . فالنقد إذن شيء مستقل عن كل علم آخر ، لأن قوامه الذوق ، ومنهجه هو التأثيرية ، وليس شيئاً موضوعياً على الراجح يكون مرجعه نظريات العلوم المختلفة . وأقدر الناس على النقد هم الأدباء والشعراء لا العلماء ، ولقد سأل عبيد الله بن عبد الله بن طاهر

(١) ص ١٣٠ في الميزان الجديد للدكتور مندور .

(٢) ص ١٧٦ الموازنة للآمدي .

(٣) ص ١٣١ في الميزان الجديد .

(٤) ص ١٣٢ المرجع السابق .

(٥) ص ١٣٣ المرجع نفسه .

(توفي عام ٣٠٠هـ) الشاعر البحتري (توفي عام ٢٨٤هـ) : مسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال له : أبو نواس . فقال عبيد الله : إن أبا العباس (يعنى ثعلباً المتوفى عام ٢٩١هـ) لا يوافقك على هذا . فقال البحتري : ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ، ممن يحيط بالشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مَضَائِقه (١).

ورأى ابن سلام والآمدى في الذوق هو رأى القاضى أبى الحسن على بن عبد العزيز الجرجاني صاحب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» (المتوفى عام ٣٩٢هـ على أرجح الآراء) حيث يرى أن الذوق هو مرد الحكم في الأدب ، وأنه يُكْتَسَب بصحة الطبع وإدمان الرياضة (٢). وكذلك صنع ابن طباطبا (المتوفى عام ٣١١هـ) في كتابه (عيار الشعر) ، فذهب إلى أن الذوق إذا استحسن أو استهجن فلأسباب في نفس الكلام والشعر (٣).

ويقول المرزوقي (م ٤١١هـ) في شرحه على الحماسة في الذوق وصعوبة تحليل أحكامه الأدبية : إن ما يختاره الناقد قد يتفق فيه ما لو سُئِلَ عن سبب اختياره إياه وعن الدلالة عليه لم يمكنه في الجواب إلا أن يقول : هذا يوافق طبعي ، أو أرجع إلى غيري ممن له الدربة والعلم بمثله ، فإنه يحكم بمثل حكمي (٤).

ومثل ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني (م ٤٧١هـ) : « اعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع ، ولا يجد لديه قبولا ، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللفظ أصلاً ، وحتى يختلف الكلام عليه عند تأمل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويعرى منها تارة أخرى (٥)، فبعد القاهر يرى أن النقد يجب أن يكون فناً طليقاً ، لا يخضع إلا لحكم الذوق الأدبي السليم ، والملكات الفنية الخالصة . وقد سبق عبد القاهر بمذهبه في النقد مدرسة الرومانتيكيين في فرنسا ، والتي حاربت نظرة الكلاسيكيين إلى النقد كعلم

(١) ص ٤ و ٥ رسالة الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، للمصاحب بن عباد .

(٢) ص ٣١٠ الوساطة بين المتنبي وخصومه .

(٣) ص ١٤ عيار الشعر .

(٤) ص ١٥ ج ١ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي .

(٥) ص ٣٣٥ دلائل الإعجاز .

له أصوله ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس في أحكام النقد . وإلى هذا نادى «سانت بييف» في قوله : « ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكي » ، وقوله : «النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً ، وسيبقى فناً دقيقاً في يد مَنْ يحاولون استخدامه ويقول « جول ليمتر » : «إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب» . وأما «تين» الناقد الفرنسي فكان يعتبر النقد الأدبي علماً يسير على مناهج مدروسة ، وهو في ذلك يشبه قدامة من بين النقاد العرب . ويقول عبد القاهر أيضاً في ذلك وفي الذوق الأدبي وأهميته في الحكم على الأدب والأدباء (١) : إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها ، وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ، ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مُهَيَّئاً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون لها ذوق وقريحة ، يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شيء منها وشيء .

وعبد القاهر يبدأ بنظرية فلسفية في اللغة ثم ينتهي إلى الذوق الشخصي الذي هو المرجع الأخير في دراسة الأدب (٢) ، وكذلك يعتمد ابن الأثير صاحب كتاب المثل السائر (المتوفى عام ٦٣٧ هـ) على الذوق ، حتى يرى أن مدار علم البيان على حكم الذوق . الذي هو أنفع من ذوق التعليم (٣) .

أما ابن خلدون فيفسر الذوق بحصول ملكة البلاغة للسان ، ويقول : إنه قد استعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق (٤) . ويؤكد ابن خلدون (المتوفى عام ٨٠٨ هـ) أن هذه الملكة إنما تحصل بالممارسة والاعتبار والتكرير لكلام العرب .

- ٢ -

هذا هو رأى القدماء في الذوق وتحديدهم لمعناه ، أما المعاصرون فيذهبون إلى أن

(١) ص ٣٤٣ و ٣٤٤ دلائل الإيجاز .

(٢) ص ١٦١ في الميزان الجديد لمدور .

(٣) ص ٣ المثل السائر .

(٤) ص ٦٤٣ المقدمة لابن خلدون ، مطبعة التقدم .

الذوق قوة يُقَدَّرُ بها الأثر الفني ، وهو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته (١).

ويذهب أحمد ضيف إلى تحكيم الذوق العام وإطراح الذوق الخاص في الحكم الأدبي (٢).

ويقسم طه حسين (٣) ، الذوق إلى خاص وعام ويقول : إن هذين الذوقين هما اللذان يقضيان في المسائل الأدبية ، وإن الحياة الفنية مزاج من هذين الذوقين . والذوق ملكة هي مزيج من العاطفة والعقل والحس (٤) والدرس ينميه .

ويختلف الذوق باختلاف البيئة والثقافة والعصر ومقدار التمرس بكلام العرب وبلاغتهم ، وبالموهبة الأدبية عند الناقد .

وقصة على بن الجهم الشاعر العباسي (م ٢٤٩ هـ) مع المتوكل معروفة ، حين جاء من البادية يمدح الخليفة بمثل قوله :

أنت كالكلب في حفاظك للودِّ وكالتيس في قراع الخطوب

ولما عاش في بغداد وتأثر بحضارتها عاد إليه ينشده قصيدته :

عيون المهابين الرصافة فالجسر

جلبن الهوى من حين أدرى ولا أدرى

وبتأثير العصر قَدَّرَ الناس الصنعة البديعية في القرن الثالث الهجري ، كما قدر بعضهم الجانب الفكري في الشعر في هذا القرن أيضًا ، حتى انبرى الباحثون للرد عليهم فقال :

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر ، يغنى عن صدقه كذبه

(١) ص ٣٤٧ في علم النفس لحامد عبد القادر .

(٢) ص ٩٢ مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

(٣) حافظ وشوقي لطلح حسين .

(٤) ص ١٢١ أسلوب النقد الأدبي للشايب .

ومما يدل على أثر التمرس بكلام العرب وبلاغاتهم في الذوق وأحكامه النقدية قصة
بشار ، حين أنشد بيته :

بكرًا صاحبى قبل الهجير إن ذاك النجاح فى التبكير
فقال له خلف الأحمر : لو قلت مكان «إن ذاك النجاح بكرًا فالنجاح» ، كان
أحسن وأليق بصنعة المحدثين . فأجابه بشار : إنما بنيتها إعرابية وحشية فقلت ما
قلت ، ولو قلت : « بكرًا فالنجاح » ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك
الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة^(١) .

■ ٣ ■

وباختلاف الذوق تختلف أحكام النقد اختلافًا كثيرًا ، فنرى ابن قتيبة (المتوفى عام
٢٧٦ هـ) يعيب في كتابه الشعر والشعراء أبيات كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المطايا رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
وكذلك صنع أبو هلال العسكري . أما ابن جنى في الخصائص وعبد القاهر في
أسرار البلاغة فيرفعان من منزلتها في البلاغة . ومن مثل الاختلاف في الحكم على الشعر
قول الشاعر المصري إبراهيم ناجي (توفى في ٢٥ مارس ١٩٥٣) وذلك من قصيدة له
بعنوان «قلب راقصة»^(٢) :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدري إلى أين ومشيت حيث تجرئى قدمى
فقد أعجب أبو شادى والسحرتى بالقصيدة وبالأبيات إعجابًا شديدًا^(٣) ، ولكن

(١) ج ١ : ص ٤٥ الإيضاح للقزويني بشرح المؤلف .

(٢) ص ٣٦ ديوان وراء الغمام لناجي .

(٣) ص ٢٠٤ الشعر المعاصر للسحرتى .

الدكتور طه حسين يرى أنها من الكلام المألوف الذى شيع منه الناس^(١)، وينقد البيت الثانى لأنه لا يعجبه أسلوب «تجربى قدمى» لأن المرء يجزّ قدمه وهى لا تجره ، ويرد السحرتى على هذا بأن العبارة تصوير شعرى بديع للسأمان المتحير الذى تجره قدمه لشروء عقله حتى تصبح قدمه هى المسيرة له . ويتابع عبد الوهاب حمودة طه حسين فى نقد العبارة ويرد على دفاع السحرتى السابق بأنه كيف يستقيم الاستغراق فى الفكر مع السأم، ويقول : أول ما يصادفك من هذه الألفاظ الابتذال والسوقية ، ثم انظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعراً ولا لغة ، فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وإنما يجر صاحب القدم قدمه^(٢). ويدافع السحرتى عن القصيدة بأنها رائعة فى عواطفها وانفعالاتها المتنوعة وفى جمال صياغتها وخفة أسلوبها ، ويقول : إن الدكتور طه تجاهل ما يشع فى هذا الشعر من عاطفة رائعة ، وانفعالات وثابة ، وأسلوب فنى ، وموسيقى ارتكازية^(٣).

والخلاف الأدبى حول مذاهب الكلاسيكيين والرومانتيكيين ومناهجهم فى التعبير والأساليب والتصوير كثيرة ومتناقضة .

واختلاف أحكام النقد التى كتبت حول الشعراء المحدثين والمعاصرين ، وتباين أذواق النقاد تبايناً شديداً فى منازلهم الأدبية أمر ظاهر الواضح . ومن مثل اختلاف النقاد حول أدبائنا وشعرائنا اختلافهم فى شوقى وحافظ اختلافاً كثيراً ، فطه حسين يقول عنهما : إنهما لم يبلغا من التفوق ما كنت أحب لهما ، وأتمنى للشعر العربى الحديث ، ولكن لا ينبغى أن نلومهما فى ذلك ، فلم يكونا إلا مرأتين صادقتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أديا ما ألهمهما هذا العصر فأحسننا الأداء ، وكان يفضل (مطران) عليهما .

والعقاد يرى أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة : أولها : أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات ، وثانيها : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، فالشاعر الذى لا يعبر عن

(١) ج ٣ : ص ١٧١ حديث الأرياء .

(٢) ص ١٣٥ التجديد فى الأدب المصرى الحديث .

(٣) ص ٢٠٤ و ٢٠٥ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى .

نفسه صانعٌ وليس ذا شخصية أدبية . وثالثها : أن القصيدة بنية حية وليست أجزاءً متناثرة يجمعها الوزن والقافية . وحَكَمَ العقادُ هذه المقاييس الثلاثة في شاعرية حافظ وشوقي ، ونفى عن شوقي الشاعرية ، ورأى أن حافظاً أشعر ، ولكنَّ شوقيّاً أقدر^(١) .

وذهب بعض النقاد إلى أن شوقيّاً في العصر الحديث مثل المتنبي في القرن الرابع ، وفضله بعضهم على جميع الشعراء المعاصرين .

■ ٤ ■

ويصر أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما في الصورة من جمال ، وما في الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال ، وجودة التصوير ، وهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وتأثيرات البيئة مما قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهافها . وللمسألة في رأيهم ناحيتان : الأولى فطرية نشترك فيها جميعاً إلى حد كبير ، والناحية الثانية مكتسبة ، وهى تلك التى تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة في البيئة .

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتبارى شخصى يختلف فيه اختلافاً بيناً ، ولا نكاد نصل فيه إلى مقاييس مشتركة . . وجعل الأمر في الإحساس الفنى بالجمال راجعاً إلى الدربة والذكاء العام أكثر من أى شىء آخر ، لا إلى ما يسمونه بالغريزة والفطرة ، أرجح^(٢) .

وأحكام النقاد على الجمال تختلف ، ولا بد أن تختلف كما يقول «برك» مادامت الأذواق والثقافات مختلفة^(٣) .

والشعور بالجمال يعلله علماء النفس بعلة كثيرة ، فبعضهم يرجعه إلى التأثير النفسى السيكلوجى الذى تحدثه ألوان الجمال فينا ، وعبد القاهر الجرجاني في الأسرار والدلائل يميل إلى ذلك ، والآخر يرجعه إلى ما تحدثه ألوان الجمال من الأثر في النفس من ذكريات ومسرات وأشجان عميقة من تداعى المعانى في العقل ، وآخرون منهم ينفون

(١) ج ٣ ص ٢٨ قصة الأدب المعاصر .

(٢) ص ٥ وما بعدها - موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس .

(٣) فيض الخاطر لأحمد أمين - ص ٣٥٩ - ٢٦٢ ، مجلة الثقافة ، السنة السابعة (١٩٤٥) العدد ٣٤٥ .

ارتباط الفن بالجمال لأنه مرتبط بالتعبير عن الانفعالات ، وآخرون يقفون نحو ألوان الجمال موقفاً عقلياً نقدياً أكثر منه انفعالياً^(١).

وبعد فإن الذوق منحة إلهية في نفس الأديب ، وموهبة متميزة في وجدانه ، وبه يستطيع التمييز والتفضيل والتقييم ، وهو وحده القاضى في مسائل الأدب ومشكلاته وبدونه يتعسر الفهم ، بل يتعذر الحكم .

وحتى اليوم لا نستطيع أن نحدد هذا الذوق الأدبى تحديداً دقيقاً متميزاً ، لأن أثر الله في الإنسان كثيراً ما يعجز الإنسان عن فهمه وتصوره وإدراكه .

(١) ص ٦ التجديد في الأدب المصرى الحديث - عبد الوهاب حمودة .

الفصل الثانى

عناصر الأثر الأدبى

للأثر الأدبى ، الذى نقرؤه فنرضى عليه أحياناً ، ونسخط عليه أحياناً أخرى ، والذى يؤثر فينا تأثيراً قوياً ، فيؤجج مشاعرنا ، ويشير يقظتنا الفكرية والروحية والأدبية ، ويبعث فينا الحماسة والشجاعة وحب الجمال وتذوقه وتعشق المثل الأعلى والسعى إليه - لهذا الأثر الأدبى ، أو بعبارة أخرى : لكل أثر أدبى ، عناصر ومقومات يتألف منها ، ويستمد روحه من كيانها ، ويعمل عمله فى النفوس والألباب عن طريقها .

ولقد كان القدماء يرجعون هذه العناصر إلى المعنى حيناً ، وإلى اللفظ حيناً آخر ، وإليهما معاً فى أحيان كثيرة ، وكان الجاحظ يرى العنصر الفعال فى البلاغة الأدبية هو النظم والأسلوب ، وعلى نهجه سار عبد القاهر الجرجاني ، أما ابن قتيبة فجعل الجمال الأدبى راجعاً إما إلى اللفظ أو المعنى أو إليهما جميعاً ، فإن خلا النص الأدبى من جمال اللفظ أو المعنى أو منهما معاً كان أثراً ميتاً لا أهمية له . وأما قدامة فقد درس الشعر وجعل عناصره : اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وعلى نهجه سار العسكرى ، وابن رشيق ، وابن سنان ، ويتلاقى معه فى أمور كثيرة ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر» . أما النقاد المحدثون فيجعلون أصول الأثر الأدبى وعناصره فى : الأسلوب والمعنى والعاطفة والخيال ، ولسوف ندرسها ونحللها عنصراً عنصراً . . . ولقد أحال النقاد المحدثون النقد إلى بحوث طويلة يحاولون فيها تلمس تلك العناصر فى النص الأدبى ، ومدى توفيق الأديب أو الشاعر فى تناولها .

١- العاطفة ومنزلتها فى النص :

العاطفة ، أو الانفعال^(١) فى فن الشعر ، نعنى بها الحالة التى تتشبع فيها نفس

(١) ليست العاطفة هى التجربة الشعرية ، لأن التجربة بداية لعملية الخلق الفنى ، وهى حالة نفسية تشترك العاطفة وغيرها فى تخميرها .

الأديب والشاعر بموضوع أو فكرة أو مشاهدة ، وتؤثر فيه تأثيراً قوياً يدفعه إلى التعبير عن مشاعره والإعراب عما يجول بخلده . . على أن الانفعالات المختلفة من غضب وخوف وفرح ورضا وأمل وألم إنما هي حالات وجدانية سريعة الزوال ، بيد أن هذه الحالات الوجدانية البسيطة قد تتركب وتستمر وتطبع صاحبها بطابع خاص ، وتركز فيه الاستعداد لحب شيء أو كرهه . فتكوين هذا الوجدان ونشوء هذا الاستعداد هو ما يطلق عليه كلمة عاطفة ، فالعواطف إذن حالات وجدانية مركبة ، إذ تستثار بنمو العاطفة جملة انفعالات مختلفة تظهر كل واحدة منها حسب الظروف والأحوال ، كما في عاطفة الحب مثلاً التي ينشأ عنها الفرح بلقاء الحبيب والحزن لفراقه والشوق لرؤيته والسرور بسروره . والعاطفة تبدأ نحو شيء أو شخص ثم تتدرج فتظهر نحو معنى مجرد ، كحب الحرية ، أو العلم والفن مثلاً ، وككراهية الظلم والاستبداد ، وهي التي تطبع الإنسان بطابع خاص ، وتوجه مجهوده وتسوقه لعمل معين ، ومن العواطف ما يسمو بالنفس ، كحب الفن والعلم والتضحية وما شابه ذلك .

فالعاطفة هي الانفعال ، ولها أهميتها في النص الأدبي ، فهي عنصر من أهم عناصره ولكن : أهى عاطفة القارئ أم الأديب ، أم عاطفة أبطال القصة والمسرحية ؟ إننا نريد كلاً منها في موضع من المواضع ، ومن جانب آخر فهناك شبه تلازم بينها ، ومع ذلك فلنجعل المقياس في جانب القارئ ، فالعاطفة الأدبية إذن هي تلك القوة التي يثيرها الأدب فينا نحن القراء^(١).

والعواطف الأدبية كثيرة متعددة ، وإن كان أكثر النقاد لا يعدون منها هاتين العاطفتين :

١ - العواطف الشخصية : كالحب ، والحقد ، والانتقام ، وحب الذات ، فهي لا يمكن أن تُوزن بالميزان الذي توزن به العواطف العامة ، كحب الخير للناس ، والإيثار، والتضحية ، والبذل - وأين قول أبي فراس الحمداني :

معلنتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمأنا فلا نزل القطر

من قول المعري :

(١) راجع أصول النقد الأدبي للشايب .

فلا هطلت على ولا بأرضى سحائب ليس تنتظم البلاد:

على أن العاطفة أو الانفعال الرفيع يرفع من قيمة القصيدة والانفعال النازل يهبط بقيمتها ، فليس الذى يُضْمَنُ قصيدته انفعالات : الحب والطهر والأمل ، والفرح ، والهدوء ، والطمأنينة ، والجمال ، كمثل الذى يثير فيها انفعالات : الخوف ، والفزع ، واليأس ، والملل . ومن العاطفة الهابطة قصيدة «نهداك» للشاعر نزار قباني التى يقول فيها :

سمراء صُبِّى نهدك الأسمر فى دنيا فمى

وقصيدة شهوة الموت لأبى شبكة :

ناقم على السماء حاقداً على البشر

ساخط على القضاء نائر على القدر

ومنها قصيدة العقاد (بمن تثق ؟) التى يذم فيها الفضيلة ويمدح الرذيلة :

ثثق بالرذيلة تلقها فى كل حى حاضرة

إن الفضيلة قلمها تلقاك إلا عابرة

٢ - العواطف الأليمة التى تثير آلام القراء وتشعرهم بما ينغص حياتهم ، كالحسد ، والسخط ، واليأس ، والظلم ، لأن الأدب يدعو إلى البهجة والتفاؤل والفرح النفسى^(١).

ومن العواطف الأليمة قول المعرى :

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة وحق لسكان البسيطة أن يبكوا

تُحطمننا الأيام حتى كأننا زجاج ولكن لا يعادله سبك

ويجب أن نفرق بين إثارة العاطفة الأليمة وبين تصوير الآلام الإنسانية ، فرواية البؤساء جميلة ، وكذلك العبرات ، والشاعر الذى يصور الألم - وهو انفعال نازل -

(١) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى .

قاصداً إلى إثارة انفعال العطف والإشفاق والرحمة ، إنما يسجل انفعالا له قيمته الأدبية ، كقصيدة (صحبة الألام) لأبى شادى :

أضحك فى يؤسى فأحسب هائناً وهيهات أن يفشى لمرتقب سرى

والمأساة وإن صورت الحزن فإنها تعمل على تطهير النفس من الانفعالات المحزنة كما يقول أرسطو ، ولكن هناك بعض النقاد لا ينظرون إلا إلى القيمة الجمالية وحدها ، ورأيهم أن التجربة الجمالية لا تتقيد بانفعال سار أو غير سار ، فالقيمة فى التجربة الجمالية ذاتها كما يقول « مورون » فى كتابه (علم الجمال والسيكولوجية) .

أما العواطف الأخرى فهى كلها عواطف أدبية ، وفى تحديدها ثلاثة آراء :

(أ) يقول رسكن : العواطف النبيلة هى : الحب ، والاحترام ، والإعجاب ، والفرح ، وهذه هى مادة الإحساس الشعرى ، ولكن أين الطموح والقناعة والأمل وغيرها ؟

(ب) الإحساس الأدبى يرجع إلى أصل واحد هو الجمال أو إحساسه ، والجمال هو السرور بالأشياء ، ولكن مصدر الشعور بالجمال البصر والسمع ، أما ما وراءهما فلا يدخل فى ذلك .

(جـ) العواطف الأدبية ترجع إلى عاطفة عامة ، هى المشاركة الشعورية فى الحياة ، فكل ما يزيدنا شعورا بالحياة وسلطاناً عليها يسبب لنا لذة وسرورا ، فالإحساس بالجمال إحساس بالحياة كالحب والفرح والحماسة ، كذلك العواطف الخلقية كتقديس الواجب وحب الوفاء والصدق .

وهناك مسألة ذات أهمية ، هى أن كل ما يثير عواطف الجماهير والقراء لايدل على رفعة منزلة النص الأدبى وسموه ، فقد يشتهر الأدب الجنسى أكثر من غيره ، كما نرى فى القصص الجنسية اليوم ، ولا يدل ذلك على قيمة هذا الأدب وسموه . وللشهرة الأدبية أسباب منها : السمو ، والجلدة ، وأن يتصل الأثر الأدبى بعواطف الجماهير ، وأن يصور هذا الأثر الأدبى كل حركة معاصرة سياسية ، أو اجتماعية ، أو ثقافية ، أو اقتصادية ، أو أدبية ، فيسجلها .

وللعاطفة الأدبية مقاييس منها :

١ - صدق العاطفة ، وذلك بأن يكون النص الأدبي منبعثاً عن انفعال صحيح غير زائف ، وأكثر شعر المدح في الأدب العربي كانت تدفعه عاطفة الرغبة أو الرهبة حتى لا يتجلى فيه صدق عاطفة ، ومن ثم عابه واطرحه كثير من النقاد ، اللهم إلا الذين ينظرون إليه نظرة جمالية فحسب .

٢ - قوة العاطفة وروعيتها ، وليس المراد بقوة العاطفة ثورتها أو جذتها ، فقد تكون العاطفة الهادئة أقوى أثراً وأبعد خطراً ، وإنه ليصعب وضع مقياس لقوة العاطفة ، وذلك للاختلاف الظاهر بين طبائع العواطف في درجة القوة ، ولأن هناك عواطف مصدرها التأمل والتفكير ، ولأن لكل إنسان عاطفته الخاصة ، والحق أن المصدر الأول لقوة العاطفة هو نفس الأديب وطبيعته ، فيجب أن يكون قوى الشعور عميق العاطفة مهما كان قوى الفكرة أو ضعيفها ، فقد يكون الأديب غزير الفكر لكنه ضعيف الشعور ، كما نرى في شعر أبى العتاهية وحافظ إبراهيم ، فلا ينال أدبهم وشعرهم رضا النقاد وإعجابهم جميعاً . وقد يكون الأمر بالعكس ، فيكون الأديب قوى الشعور ضعيف الفكرة ، فيؤثر أدبه في النفس تأثيراً كبيراً ، ومن ذلك قول كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

الآيات - فإن أكثر النقاد ، ومنهم ابن جنى في «الخصائص» وعبد القاهر في «أسرار البلاغة» ، وأغلب النقاد المعاصرين يعجبون به ويرضون عنه ، لقوة العاطفة في أسلوبه وروعة الخيال في صوره ، وإن كان ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» عاب ذلك الشعر ، لأنه لم يتأمل بذوقه بلاغة هذا الكلام .

٣ - ثبات العاطفة واستمرارها ، أى استمرار سلطانها على نفس المنشئ الأديب أو الشاعر طول مدة الإنشاء ، لتبقى العاطفة قوية شائعة في فصول الأثر الأدبي كله ، ومن ثم عاب النقاد قول الشعر القديم :

مات الخليفة أيها الثقلان فكأننى أفطرت في رمضان

غير أن استمرار العاطفة صعب في الملاحم الطويلة والشعر التمثيلي المتعدد الفصول ، إلا على الشعراء الموهوبين .

٤ - تنوع العاطفة وسعة مجالها ، فأعظم الشعراء هم الذين يقدرّون على إثارة العواطف المختلفة في نفوسنا بدرجة كبيرة ، من حُب ، وحماسة ، وإعجاب ، وشفقة وإجلال .

٥ - سمو العاطفة ، والنقاد متفقون على تفاوت العاطفة في الدرجة ، وأن بعضها أسمى من الآخر ، وأن العاطفة الهابطة لا يليق بالأديب تصويرها إلا عند الجمالين ، أو أصحاب مدرسة الفن للفن فحسب ، ويرى النقاد أن العواطف المتفاوتة الدرجة في السمو يجدر تصويرها في الأدب جميعاً ، فالإعجاب بالمعانى الرفيعة أعلى منزلة من الإعجاب بجمال الأسلوب ، والانفعال الناشئ عن طريق الإيجاء والإشارة أقوى من الانفعال الناشئ عن طريق الخواص الظاهرة ، كالسمع ، والبصر ، وكذلك العواطف الحسية . . وحول تصوير العواطف الهابطة يقف مذهبان : مذهب الفن للفن الذى يميز ذلك ، ومذهب الفن للحياة الذى يكره ذلك وينقم عليه . ودعاة الفن للفن يؤيدون مذهبهم بأن الأدب كبقية الفنون الأخرى ، فكما يجوز للنحات أن ينحت تمثالاً لامرأة عارية كذلك يجوز للشاعر أن ينظم قصيدة خليعة . ويقولون كذلك : إن الأدب لا يمكن أن ينقلب إلى أداة تعليمية مقصودة ، وبأنه ينذر وجود عاطفة أدبية خالية من الضعة الخلقية . وكما يرسم الشاعر القبح فيجعله جميلاً ، كذلك يصور الرذائل فينفرك منها لتؤمن بأضدادها من الفضائل . وكان ابن المعز يقول في مثالية عالية :

أهيم بالحسن كما ينبغي وأرحم القُبْحَ فأهـواه

أما دعاة الفن للحياة فيؤيدون مذهبهم بأن للأدب رسالة بانية ، وبأنه مسئول عن الحياة والإنسانية كموجه ومرشد ، ويقولون إن للأديب الحرية ، بشرط ألاّ يثير في نفوسنا عواطف هابطة .

إن العاطفة عنصر كبير من عناصر النص الأدبى ، وهى التى تميزه عن النص العلمى ، وتجعله شائقاً جذاباً ، على الرغم من تكراره وإعادة تلاوته . والأدب سجل للعواطف الإنسانية ، ولأدق مشاعر الأديب وخواطره ، والأديب الموفق هو الذى ينقل القارئ إلى جوه الفنى ، اقرأ مثلاً للشاعر السودانى التيجانى يوسف بشير :

هذه الذرة كم تحمل فى العالم سراً

قف لديها وامتزج في ذاتها عُمقًا وغُورًا
وانطلق في جوها المملوء إيماناً وبرًا
وتنقل بين كبرى في الذراري وصُغرى
تر كل الكون لا يفتر تسبيحًا وذكرا^(١)

فنرى العاطفة القوية التي تنطلق بها تجربة شعرية عميقة .

وقد عبر القدماء عن العاطفة وأثرها في الشعر فقالوا : « أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب ، والنابعة إذا رهب ، وعنتر إذا غضب » . ومن ثم قالوا إنما يبنى الشعر على الرغبة والرغبة والطرب والغضب .

والعاطفة هي التي تفتح منافذ الحياة والكون والروح أمام الإنسان ، ولا بد فيها إذن من الصدق والحيوية والاستواء والنشاط ، والاعتدال والصحة ، ومن ثم نجد الفرق كبيراً بين محب يتغزل ، وبين رجل يتكلف الغزل تكلفاً دون أن يشقى بالوصال والصد واللقاء والفراق ، والشوق والوجد ، والرضا والنفور ، والدلال والجمال ، وتجد قوة العاطفة واضحة في قول محمد بن زريق البغدادي :

لا تعذليه فإن العذل يولعه	قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه
جاوزت في لومه حدّاً أضّرّ به	من حيث قدرت أن اللوم ينفعه
فاستعملى الرفق في تأنيبه بدلاً	من عنفه فهو مضنى القلب موجه
أستودع الله في بغداد لي قمراً	بالكرخ من فلك الأزارار مطلعته
ودّعته وبودي لي يؤدّ عني	صفو الحياة وأنسى لا أردعه

فنجد العاطفة هنا قوية جياشة في موسيقى عذبة جميلة حلوة مؤثرة .

والعاطفة هي التي تفرق بين ما نسميهم الأدباء والمتأديين ، وتفرق أيضاً بين الشعراء والنظاميين ، وتدفع الشعر الجيد إلى الذبوع والخلود .

(١) ص ٧ ديوان إشراقة للتيجاني - ١٩٤٩ - الخرطوم .

٢- الفكرة في النص الأدبي :

الفكرة أو الحقيقة أو المعنى أو المضمون ، من أهم عناصر الأدب ومقوماته ، وهى الأساس الأول للاعتراف بقيمته ، وهى كذلك أساس العاطفة ، فلا بد من تمازج الفكرة بالعاطفة ، والأدب الذى ينقصه الفكرة أدب ميت خامل ضعيف ، لأن الأدب ليس أسلوباً وتعبيراً فحسب ، بل لابد فيه من أن يضيف إلى معلوماتنا جديداً عن الكون والحياة ، والوجود والناس ، ويجب أن تكون الأفكار والمعاني فى الأدب واضحة ليس فيها لون من التعقيد المعنوى ، كما يجب أن تكون صحيحة جديدة دقيقة فياضة ، ومن ثم نكره ترداد الأفكار المسروقة ، ونكره الأفكار السطحية والثافهة ، ونمنع التناقض والتعقيد فى المعانى ، ونشترط الحيوية والروح والقوة والتناسب فيها .

والأديب يجب أن يتناول فى النص الأدبي من الأفكار ما هو وثيق الصلة بالموضوع وبالمقام ، وقد فطن لذلك النقاد والبلاغيون القدامى ، فقالوا : إن البلاغة هى مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وموقف الأديب فى موضوعه موقف المحامى فى دفاعه ، يدعم رأيه بكل مثير ودقيق وذكى من الأفكار ، ويعتمد على عنصر الجدة والصدق والقوة فى أفكاره ، وعلى الارتباط الفنى والفكرى بينها ، وعلى ما فيها من سمو وإنسانية ودعوة إلى مثل الحياة ، وقد يناصر الأديب قضية لا يناصرها الناس ، ولكن ذكائه يجعله يحشد لدفاعه عن هذه القضية كل البراهين التى تحمل السامع على الاقتناع والتأثر والتسليم .

على أن المضمون فى الشعر يعود لا قيمة له إذا لم تتوافر على تناوله موهبة فنية قادرة ، لأن الأداء الفنى هو ثوب المضمون الذى يلبسه ليراه فيه الناس .

٣- الخيال ودوره فى الأدب والشعر :

(أ) الخيال من أهم عناصر الأثر الأدبي ، ونحن نعلم أن معلوماتنا عن الكون والحياة وأنفسنا تصل إلينا عن طريق الحواس ، وأن شعور المرء بأشياء حاضرة فعلاً تؤثر فى حواسه ، هو ما نسميه « الإدراك الحسى » . أما شعور الإنسان بأشياء غير حاضرة ، واستعادة المرء فى ذهنه الصور التى أدركها من قبل بالحواس ، فهو ما نسميه الخيال أو التخيل ، فأنت حين تجلس فى حجرة مكتبك وترى ما فيها وتتعمق فى رؤية جميع ما تحتوى عليه ، يكون إدراكك لها حينئذ إدراكاً حسيّاً ، أما إذا حاولت وأنت

هيئات محسوسة مخصوصة به ، ولكن المواد التي تركبت منها الصورة ، من الأعلام والياقوت والرماح والزبرجد كل منها محسوس بالبصر . فذلك وما أشبهه من هذا النوع هو وحده ما يسمى عند علماء البيان «الخيال» . أما النوع الأول فليس منه عندهم ، فالخيال عندهم هو القوة التي من شأنها تركيب الصور والمعاني وتفصيلها والتصرف فيها ، واختراع أشياء لا حقيقة لها ، كإنسان له جناحان مثلاً ، وهذه القوة لا تسكن ولا تنام أبداً ، والنفس هي التي تستخدمها كما تريد . . ومثل ذلك أيضاً قول ابن المعتز في الهلال :

وانظر إليه كزورق من فضة قد أنقلته حمولة من عنبر

(ج) أما علماء النفس فيعدون من الخيال أيضاً استحضار الصور المدركة بالحواس كما هي عليه من غير زيادة ولا نقص ، وإن كانوا يعدون هذا خيلاً ضعيفاً ، كما يجعلون من باب الخيال ابتداع الصور المركبة من حسيات وابتكارها على نمط يخالف نمط الحس المشاهد للموس .

(د) وقد ذهب الشاعر الإنجليزي (كولردج) إلى نظرية أخرى في الخيال ، هي أن الخيال ليس تذكر شيء أحسنه من قبل ، وليس ابتداع صور جديدة مركبة من حسيات وابتكارها ، بل هو في الواقع خلق جديد ، خلق صورة لم توجد ، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده ، خلق صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان ، وقد شرح كل ذلك في كتابه «حياة الأدب» .

(هـ) ومهما يكن ، فإن لعنصر الخيال شأنًا كبيراً في الأعمال العقلية ، وفي الحياة العملية نفسها ، فهو خطوة أرقى من الإدراك الحسى ومن مجرد التذكر نفسه ، فالتخيل يعين الإنسان على استغلال الماضي للمستقبل ، ولولا التخيل لأصبحت حياة الإنسان فقيرة بكل الفقر ، ولكانت حياته النفسية ضئيلة محدودة ، فهو الأصل في تكوين المثل العليا ، وفي اختيار الطرق التي قد تؤدي إلى بلوغها ، وهو الذي يعيننا على فهم الحقائق والفنون ، وله أثر كبير في دائرة العلم ومخترعات الحضارة الحديثة .

ولهذا العنصر أيضاً أثره في النص الأدبي ، فالشاعر يلتقط كل ما رأى وما سمع طول

حياته ، ولايفوته منظر ، حتى ولو كان من أدق المشاهد وأخفها ، ولو حفيف أوراق الشجر ، ثم يخزنه ، ثم يهيم الخيال ، فيستخرج منه صوراً وآراءً متناسبة متسقة في الأوقات الملائمة ، كما يرى «رسكن» .

وتبدو صور الخيال في النص الأدبي في التشبيه والمجاز ، والاستعارة ، والكناية ، وحسن التعليل ، والمبالغة ، وما شابه ذلك . والخيال يغلب على الشعر أكثر من غلبته على النثر ، والأديب يستطيع بخياله أن يبعث في النص الأدبي قوة وروحاً وحياء ، وكلما تعمق الأديب في الأدب وتذوقه كانت حاجته إلى الخيال أكثر .

والخيال هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة وإشعالها ، وهو الذي يملك به الشاعر والأديب نفس القارئ والسامع ، ويجعلها تتعجب وتطرب من مشاهد الصور في القصيدة .

ويجب في الخيال أن يكون متسقاً لا عيب فيه ، ولا شيء يشوب اتفاهه واتساقه ، فقول شوقي :

قف بتلك القصور في اليمِّ غرقى ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً
كعدارى أخفين في الماء بضاً سابحات به وأبدین بعضاً

تجد فيه اضطراباً في الخيال وتناقضاً بين البيتين ، فقد جعل في البيت الأول القصور غارقة في الماء مذعورة يمسك بعضها بعضاً ، ثم صور ذلك في البيت الثاني بصورة العدارى السابحات في الماء يخفين فيه بعض أجسامهن ويبدین بعضاً ، ففاته الاتساق في مشاهد الخيال ومراثيه^(١) .

وتقرأ قول أبى شادى في رثاء مغنية :

أيندثر الفن ياللقدر ويجنى على الحسن حتى النظر ؟
ويغرق في اليم هذا الضياء وكم طاف بالكون حتى عثر ؟
وكنا نخاف حنين القلوب إليه ونخشى وثوب النظر

(١) راجع ص ٣٥ و ٣٦ النقد الأدبي لقطب .

فنجـد خيالاً موحـداً متتـداً ، متآلف الصور والأشكال . . وكذلك تقرأ قول الشابي :

عذبةٌ أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسـماء الضَّحْـوكِ كالليلة القـمراء كالورد كابتسـام الوليد

فتجد وتيرة واحدة من الصور والأخيلة والأنغام العذبة الجميلة .

٤- الصورة فى الأدب

مدلول الصورة :

الصورة ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب ، الذى هو التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب ، سواء كان عنصر الفكر هو العنصر البارز ، أو عنصر العاطفة هو الأوضح ، والصورة- فى رأى بعض النقاد- هى الشكل فى النص الأدبى ، وتقابل المضمون الذى هو الفكرة أو المعنى فى النص ، فعلى هذا تكون الصورة التى هى الشكل فى النص الأدبى شاملة للعبارة ، أى الأسلوب ، وللخيال الذى يلون العاطفة ويصورها . وعندئذ نقف بين الشكل والمضمون فى النص ، فيجب على الأديب أن يوازن بينهما موازنة دقيقة ، فلا يطغى المضمون على الشكل ، أى الصورة ، وإلا خرج الكلام من باب الأدب إلى باب العلم . ولا تطغى الصورة على المضمون وإلا كان الكلام أدباً لفظياً ، لا قيمة له فى باب الفكر ، وحينئذ يجب أن يهتم الأديب بالمضمون أو الفكرة كما يهتم بالصورة التى هى الشكل ، وهى بهذا المعنى تقوم على الوحدة التى تبنى على الكمال والتآلف والتناسب .

والأسلوب من أخص صفاته الجمال والوضوح والقوة ، وهذه الصفات تتأثر بأمرين : الموضوع والأدب .

وهناك معنى ثان للصورة ، وهى أنها تساوى المنهج وطريقة الأداء .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم ناجى إلى معنى جديد فى الصورة^(١) حيث ذكر أن الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبراً بالصور ، أى يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربته وانفعالاته رسماً معبراً قوياً واضحاً ، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة فى صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال ، لا مجرد تصوير عادى ميت ، وتصبح وكأنك أمام مناظر تصوير متحركة مؤثرة^(٢) وقد وضحت ذلك فى

(١) مجلة أبولو ديسمبر ١٩٣٢ - من مقال لإبراهيم ناجى عن معنى الشعر .

(٢) راجع للمؤلف كتاب « مذاهب الأدب » - ص ١١٩ ، وكتاب نداء الحياة ص ١١٢ .

كتبي^(١) على إثر ما كتبه بعض الكتّاب على أن الشعر صورة فقط . ويُعرّف «ناجى» في هذا المقال الشعر بأنه خيال وإقناع وعاطفة وصور .

عناصر الصورة :

تتكون عناصر الصورة من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات . ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهى : الإيقاع الموسيقى للكلمات والعبارات والصور ، والظلال التى يشعها التعبير ، ثم طريقة تناول الموضوع ، أى الأسلوب الذى تعرض به التجربة الأدبية .

والصورة المثيرة للالتفات هى القادرة قدرة كاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره ، والتى تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ، ووحدة العمل الأدبى ، وشخصية الأديب ، وتخيّره للألفاظ تخيراً فنياً دقيقاً .

فالألفاظ لابد أن يقف الأديب أمامها طويلاً ، يؤثر لفظه على لفظه ، ويفضل كلمة على كلمة ، وكثير من النقاد يقولون إننا نفكر بالألفاظ ، أى أن الألفاظ هى مظهر إدراكنا الفكرى ، والذوق والموهبة والمقدرة اللغوية تتحكم فى ذلك إلى حد كبير ، وعمل الأديب تهيئة الجو الفنى للألفاظ لتشع على قارئها وسامعها الصور والظلال والإيقاع . تقرأ قوله تعالى فى كتابه العزيز فى سورة الضحى ﴿ وَالضُّحَى وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى ﴾ إلى آخر هذه السورة العالية الطبقة فى البلاغة ، فتجد جواً من الهدوء والطمأنينة والنعمة ، وعندما نقف عند قوله تعالى فى سورة القصص : ﴿ فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفاً يَتَرَقَّبُ ﴾ نجد كل لفظ فى التعبير قد رسم صورة مدعور ، يلتفت صاحبها فى كل جانب خوفاً وطلباً لموضع الأمن ، وقوله تعالى فى سورة القلم ﴿ عُنْتُ بَعْدَ ذَلِكَ زَيْمٌ ﴾ لا تجد لفظاً يمثل الجفوة والغلظة ووحشية الطباع مثل هذه اللفظة . وعندما تقرأ قول الشابى :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

تجد جواً من الأمل والبشر ، وإيقاعاً يهز النفس ويبعث فيها التفاؤل .

(١) المرجع السابق .

يقول هوراس في كتابه « فن الشعر »^(١) : إذا كنت من أهل الدقة في التوفيق بين الألفاظ فسيحتاج لك الوصول إلى البلاغة بأمثال هذه التراكيب التي تستحيل بها اللفظة القديمة لفظة جديدة^(٢) .

أما الخيال فيبدو في صوره العديدة من التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وحسن التعليل .

والموسيقى هي عنصر لا يقل أهمية عن الخيال ، وأحياناً ، تكون هذه الموسيقى هادئة كما في قصيدة « الدنيا لنا » لرياض المعلوف :

هذه الدنيا لنا ، لحبيبي ، لي أنا

وأحياناً تكون الموسيقى صاحبة كقصيدة العودة لناجي التي يقول فيها :

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أهتف يا قلب اتئذ

فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عُدنا ؟ ليت أنا لم نَعُدْ

واشتهر البُحترى بموسيقاه ، وكذلك مِهيار الديلمي ، والشريف الرضى ، وعندما سمع بشار أبا العتاهية يمدح المهدي بقوله :

أنته الخلافة منقادة إليه تجرر أذيالها

فلم تَكُ تصلح إلا له ولم يَكُ يصلح إلا لها

قال لمن معه : انظروا هل طار الخليفة عن مجلسه .

ومن البدهى أن الأديب يجب ألا يلقى بالأحكام الفكرية جزافاً ، إنما يجب أن يصور بأسلوبه المراحل المختلفة لانفعاله وإحساسه بالتجربة الشعورية التي يصورها .

ومن دلائل ذوق الأديب مراعاته لمقامات الكلام ووضعه كل شيء في الأسلوب موضعه : فيضع الجزالة في موضعها ، والركة والعذوبة في موضعها ، ويضع التقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والفصل والوصل ، والإيجاز والإطناب ،

(١) ص ٧٣ ترجمة لويس عوض .

(٢) العمل الفني لا يمتثل زيادة ولا نقصاناً ، وينبغي على الأديب أن لا يستخدم كلمة واحدة لا دور لها في خلق الموقف .

كُلًّا في موضعه . وبذلك تكمل الصورة ، وترتفع منزلة الأسلوب في البلاغة .

وموهبة الأديب تجعل أسلوبه مملوءًا بالحوية والمتعة والتأثير ، والأديب المتفوق هو هذا الذى لا يقلد في لفظه ولا في عباراته أحدًا من القدماء أو المحدثين ، ويجب أن نعرف أن الأسلوب ليس حشدًا من الألفاظ المرصوفة ، ولكنه تعبير عن تجربة شعورية ، وترتيب الكلمات يجب أن يكون وفق ترتيب المعنى في الذهن ، فإذا ما كانت العبارة مضطربة فمنشأ ذلك أن المعنى غير واضح في نفس الأديب ، لأن خفاء المعنى في نفسه ينشأ عنه ضعف التأليف في أسلوبه (١) .

وقد انتهى عهد الصنعة والتقليد والإغراب والابتذال والسوقية ، والتكلف والاستكراه في الأسلوب ، وأصبح الأسلوب شيئاً طبيعياً جامعاً للتناسب بين أجزاء الصورة في الرقة والجزالة ، ولذلك عيب على الشاعر القديم قوله :

ألا أيها النُّوَّامُ ويحكموا هُبُّسُوا أسائلكم هل يقتل الرجلُ الحبَّ ؟

لأن الشطر الأول لبس ثوب الجزالة والقوة ، والثانى ظهر في مظهر الرقة ، وقد جعل عبد القاهر ومن قبله الجاحظ الأسلوب مظهرَ البلاغة ودليلاً وحده ، لأن الأدب يعتمد اعتماداً قوياً على التفوق في اختيار الألفاظ ، وعلى الإجابة في التعبير .

وفي الشعر نجد أن أسلوب الصياغة الشعرية يعد بمثابة الجسم في القصيدة ، أما التجربة فهي الروح . . والصياغة أو الصورة الشعرية أو العبارة أو النظم - كما كان يقول عبد القاهر - من أبرز عناصر الشعر ، وهذا هو الشكل في النص الأدبي ، ولكي تؤدي الصورة مهمتها لابد لها أن تُسائر الانفعال وجو التجربة ، وتتواءم مع الفكرة ، ومواءمة الصياغة لموضوع القصيدة من أهم عناصر الصورة الشعرية .

يقول أرسطو في كتاب «الخطابة» : المعانى التى يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً منطقياً ، وتؤدي بعبارات متقاربة تمتد إلى نواح أخرى غير هذه المعانى ، يختار أفضلها (٢) .

(١) للابتكار في الصورة ، والحركة فيها ، وتركيبها والدرامية والاسطورية فيها أثر في قيمة الصورة ومزنتها .

(٢) ص ١٣١ الخطابة ترجمة إبراهيم سلامة طبعة ثانية .

ويقول أرسطو في كتابه الشعر^(١) : « علينا أن ننهج نهج المصورين البارعين الذين يوضحون الملامح بدقة ، ولا يغفلون الشبه بين الحقيقة والصورة » .

وهذه النظريات في الصورة الشعرية يوضحها عبد القاهر الجرجاني كثيراً في أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز . على أن هذه الصور تحيا وتموت وتتجدد باختلاف العصور، فحين كان الجمل مطية العربي في الصحراء كان يشتق العربي منه كثيراً من صوره الشعرية والبيانية ، فيقول امرؤ القيس مثلاً : « فقلت له لما تَمَطَّى بِصُلْبِهِ » الخ . . والكلاسيكيون غالباً يستخدمون الصور العقلية ، والرومانسيون يستخدمون الصور المهموسة السارية في الخيال البعيد ، ويحاول الشعراء استخدام الصور الدقيقة التي تتصل بالحقيقة بسبب ، سواء صورت موقفاً أو حالة نفسية أو فكرة .

ويغالى بعض الكتاب فيجعل القصيدة صورة فقط ، مهملاً الفكرة ، وغير ذلك من عناصر القصيدة ، كما فعل غنيمي هلال في كتابه المدخل^(٢) حين ذهب إلى أن التجربة تكون بوساطة الصورة الكلية أو الصورة الجزئية ، أى أن وسيلة التجربة هي الصورة ، ويقول الناقد السحرتي^(٣) : إن في هذا غلوّاً كبيراً ، وفيه إخراج لطائفة من القصائد العربية وغير العربية الممتازة من النطاق الشعرى ، إذ قد تحتوى القصيدة على فكرة وتخلو من الصور الشعرية ، والشعر ليس صورة كلية في كل أنواعه ، بل إن هناك أنواعاً من الشعر تعد من أرقى أنواعه ، وتعزى من الصور ، وتعد نصراً لقائلها ، وليس معنى ذلك أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التي سار عليها البعض من الجامعيين في إعطاء الصور الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعرى بما فيه من صور ، وهو ماهر حسن فهمى في كتابه «المذاهب النقدية»^(٤) . على أن الصورة هي بنت التجربة والانفعال والفكرة ، والحكم على القصيدة لا يكون بالصورة بل بالتجربة ومادتها وأدواتها ، ومن أبرزها الصورة والإيقاعات الموسيقية^(٥) .

(١) ص ٦٣ الشعر ، ترجمة إحسان عباس .

(٢) ص ٥٠٤ .

(٣) ص ٧٨-٩٠ النقد الأدبى من خلال تجارى ، للسحرتي .

(٤) ص ٢٠٣ .

(٥) ص ٩٤ النقد الأدبى من خلال تجارى للسحرتي .

وصياغة الشعر تختلف عن صياغة النثر بقدره الشاعر فيها على استخدام الألفاظ الموحية ، وعلى مهارته في الملاءمة بين ألفاظه ومعانيه ، وعلى استعمال مجازاته في حذر ودقة ، وعلى ادراك قيمة الروابط وأسرارها في الصياغة ، وعلى استخدام خصائص اللغة استخداماً كاملاً ، والصياغة الشعرية تتألف من عناصر كثيرة : اللفظ ، والأسلوب ، والروابط ، والمجازات ، والموسيقى ، والخيال .

والخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء تأليف صورهم ، وهذه الملكة تتحكم في الإحساسات السابقة التي لاحصر لها ، والتي تظل محبوسة في مخيلتهم ، ثم تعيد بناءها من جديد ، وكان الكلاسيكيون يعتمدون على العقل ويحذرون من الخيال ويحتقرونه ، بعكس الرومانسيين الذين اهتموا بالخيال ، لأنهم يلوذون بالعواطف والمشاعر أكثر مما يلوذون بالعقل ، وكذلك عنى البرناسيون به لعنايتهم بالصور الشعرية وصياغتها ، وبالموضوعية في هذه الصور ، فدعا البرناسيون إلى الوصف الموضوعي والصور المرئية^(١).

أما الرمزيون ، فيرون البدء في صورهم من الأشياء المادية إلى التعبير عن أثرها العميق في النفس عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحس ، وعلى الشاعر في رأيهم أن يلجأ إلى وسائل تغنى اللغة الوجدانية كي يقوى على التعبير عما يصعب عليه التعبير عنه ، كالغموض وغيره . . والصور الأدبية مصدرها الخيال على أى حال .

والصورة الشعرية التي هي وليدة الخيال وسيلة فنية أساسية لنقل تجربة الشاعر ، ويجب أن تكون الصورة موازية للتجربة ، إذ الصورة جزء من التجربة . كما يجب أن تكون الصورة :

١ - عميقة في نفس الشاعر، لا صورة سطحية لا جذور لها في نفسه ، ومن ثم نادى العقاد بأن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى عنصر الدم ، والزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية .

(١) هذا هو ما نطلق عليه اسم الخيال التصويرى .

٢ - وأن تكون الصورة عضوية في التجربة الشعرية ، بأن تساير الصورة الجزئية الفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية .

٣ - وأن تكون الصورة واضحة الرؤية ، فلا اضطراب فيها ولا تنافر .

٤ - والاعتماد على الإيحاء في الصورة بدلاً من الوصفية الموضوعية ، والصورة الشعرية قد تكون مجازية . وقد تكون حقيقية^(١) .

ويلجأ الشعراء المعاصرون إلى التعبير بالصور ، إما في شكل قصصى ، أو في تأزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى ، والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية ، وذلك لوصف التجارب القومية أو الاجتماعية أو النفسية أو الإنسانية أو الفكرية^(٢) .

أما الموسيقى فعنصر جوهري من عناصر الصياغة الشعرية ، وتعتمد الموسيقى على الوزن والقافية في الإطار الخارجى ، أما الموسيقى الداخلية فهي مستوحاة من قدرة الشاعر على اختيار كلماته وحروفه اختياراً دقيقاً .

وقد دعا المجددون في الشعر الحديث إلى الشعر المرسل والشعر الحر للتجديد - في رأيهم - في صورة الشعر العربى ، وفي طريقة أدائه ، واستيعابه للتجربة الشعرية ، وهو ما لم تتفق على قبوله الأذواق حتى الآن .

(١) الرمز والإيحاء وتداعى الصور ، وإطلاق المعانى الثانوية وتأثيرات الموسيقى ، والحركة في الصورة ، كل ذلك مما يساعد على نشاط الخيال .

(٢) وظيفة الخيال عند هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) تنحصر في تزويد الأفكار بإطار جميل ، فالخيال يستطيع أن ينقب في مستودع الصور الحسية القائم في الذاكرة ، وإذا ما توفر غرض فنى فإنه يستطيع أن يربط هذه الصور بعضها ببعض على نمط جديد . ويسير درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) على حذو آراء هوبز في الخيال ، وذهب جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) إلى ظاهرة تداعى المعانى . أما دافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) فالخيال عنده لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال الذاكرة ، بل إن الخيال أكثر حيوية من الذاكرة ، والخيال عند كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) يسمو بالواقع نحو المثال ، فهو يحاول أن يكشف لنا عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، أى عن جوهر التجربة الشعرية ، ويحاول أن يؤلف الصور الكامنة من شتات الجزئيات المتناثرة .

الفصل الثالث

القصيدة العربية وموازن الخليل

١ - كان الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري (١٠٠ - ١٧٥ هـ) ممثلاً للفكر العربي في عصره ، كان حجة في اللغة والأدب والشعر ، وشيخ العلماء في زمنه ، مع الزهد والعفة وجلالة المنزلة ، تتلمذ على أبي عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) . وأيوب ، وعاصم الأحوال وسواهم ، أخذ عنهم الحديث والعربية والقراءات ، واختلف إلى البوادي وسمع الأعراب الخلص ، وتلقى أصول اللغة من المسجدين في البصرة ، واستمع إلى بلاغات العرب في المريد ، وجمع إلى ذلك كله العقل والذكاء ، فخرج نابغة في علوم اللغة ، وصار إماماً من أئمتها ، وعلماً من أشهر أعلامها ، وكان يُوصف بأنه أذكى العرب^(١) . ونقل السيوطي عن محمد بن سلام : «سمعت مشايخنا يقولون : لم يكن للعرب أذكى من الخليل ولا أجمع ، ولا كان من العجم أذكى من ابن المقفع ولا أجمع^(٢) .

وتتلمذ على الخليل أئمة العربية وشيوخها من مثل : سيبويه ، والنضر بن شميل ، والأصمعي ، وغيرهم . والخليل أول من قيد اللغة وجمعها ، بابتكاره للمعجم اللغوي^(٣) . وقد حصر أشعار العرب عن طريق أوزانها من العروض^(٤) وابتكر علمي العروض والقافية « و اخترع علم الموسيقى العربية ، وجمع فيه أصناف النغم ، وألف فيه كتابه «النغم»^(٥) .

وقد استنبط بعض المسائل الرياضية ، وفكر في تبسيط الحساب^(٦) ، وكان سيد

(١) ص ١٥٢ : ج ٢ أعلام الأدب في عصر بني أمية .

(٢) ص ٢٤٩ : ج ٢ المزهري للسيوطي .

(٣) ص ٢١٧ : ج ٦ معجم الأدياء لياقوت - وص ٣٨ : المزهري ، وص ٢٦٧ : ج ٢ ضحى الإسلام .

(٤) ص ٤١ : المزهري ، وص ٢٤٣ البغية للسيوطي .

(٥) ص ٤١ : ج ١ المزهري للسيوطي .

(٦) ص ٢٤٥ البغية ، وص ٢٠٧ : ج ١ وفيات الأعيان لابن خلكان .

أهل الأدب في تصحيح القياس واستخراج النحو وتعليه^(١) . وكتاب سيبويه صدى لأراء أستاذه الخليل ، ويذهب كثيرون من الباحثين إلى أن الخليل هو صاحبه ، وهو الذي عمل النحو ، وقلما نبغ في عصره عالم أو أديب إلا أخذ عنه شيئاً مما يختص به ، وقد دامت حلقاته في مسجد البصرة حتى توفي في عام ١٧٥ هـ .

وكتاب «العين» وهو أول معجم لغوى عربى يشهد بذكاء الخليل وعلمه ، فقد اهتمدى فيه إلى طريقة لحصر الألفاظ اللغوية وجمعها . وحذا حذوه جميع علماء اللغة ، وحاول أناس أن يرجعوا الفضل في ذلك إلى غير الخليل وغير العرب فقالوا إنه كان يعرف لغة غير العربية ، بدليل قول ابن أبى أصيبعة - رواية عن سليمان بن حسان : إن حنين بن إسحاق نهض من بغداد إلى أرض فارس ، وكان الخليل بها ، فلزمه حنين حتى برع في لسان العرب . ومن ثم قالوا إن الخليل كان يعرف اليونانية عن طريق تلميذه حنين^(٢) . وإنه عرف عن طريقها نظام تأليف المعجم ، وهذا وهم محض ، فإن حنيناً ولد عام ١٩٤ بعد وفاة الخليل بنحو عشرين سنة . وقيل إن الخليل اتبع - في ترتيب الحروف بحسب شارجها - الهنود الذين كانوا يرتبون حروف هجائهم بحسب المخرج ، وهذا وهم لا دليل عليه ، وأنكر ابن النديم أن يكون «العين» من تأليف الخليل^(٣) .

وكذلك كان الأمر بالنسبة لابتكار الخليل للعروض ، فقد ذهب البعض إلى أن الهنود وضعوا للشعر بحوراً وأوزاناً درسها البيرونى في كتابه «ما للهند من مقولة» ، ويستنتج البيرونى من ذلك أنه محتمل أن يكون الخليل سمع أن للهند موازين للشعر ، فابتكر موازين الشعر العربى على طريقته^(٤) ، وهذا وهم كذلك ، فإن العروض العربى - نشأة وتدويناً - لم يتأثر بأى مؤثر أجنبى ، هندى أو يونانى ، فهو إنشاؤه وفق ذوق العربى ووجدانه ، فلا يعقل أن يقاس فيما بعد عند تدوينه بمقاييس أجنبية ، أو منقولة عن غير العرب . يقول بروكلمان : إن العروض العربى لم ينشأ على أساس شعر

(١) راجع ص ٢٩٠ ج ٢ ضحى الإسلام .

(٢) ص ١٨٩ ج ١ عيون الأنبياء في طبقات الأطباء .

(٣) ص ٤٦ الفهرست لابن النديم .

(٤) ص ٧١ البيرونى ، وص ٢٥٨ ج ١ ضحى الإسلامى .

اليونان ، فإن الرجز الذي هو أبسط أوزان الشعر العربي لا يشبه العروض اليوناني الثلاثي التفعيلات إلا شبهاً ظاهراً ، وبما يدل على أن العروض العربي نشأ نشأة مستقلة « فن الشعر عند البربر » الذي أخذ نمواً شبيهاً بفن العرب^(١) .

وقد ذهب شمس الدين محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصارى المصرى إلى أن الشعر اليونانى له وزن مخصوص ، ولليونان عروض لبحور الشعر ، وأن التفاعيل تسمى عندهم الأيدى والأرجل ، وأنه لا يبعد أن يكون الخليل قد وصل إليه شئ من ذلك فأعانه على إبراز العروض للوجود^(٢) . وهذا وهم ، فإن الخليل لم يكن يعرف غير العربية^(٣) . وكان الخليل أول من حصر شعر العرب ويقول ابن النديم عنه : كان أول من استخرج العروض وحصل به أشعار العرب^(٤) . ويقول الزخشرى عنه : إنه ينبوع العروض^(٥) . وكان الخليل ماهراً فى القياس ، وبه علل النحو ، ووسّع اللغة ، ولعل القياس كان السلم الذى صعد عليه الخليل فابتكر نظام العروض العربى وأوزان الشعر^(٦) .

٢ - وكانت القصيدة العربية فى عصر الخليل كما ورثها الشعراء عن العصر الجاهلى ، وكان نموذجها الذى يُحتذى هو المعلقة التى تمتاز بتهذيب فنى ظاهر ، وبالتزام وزن وقافية خاصين ، ويتعدد فى الأغراض ، ونمط خاص فى موضوع مطلع القصيدة ، وفى الانتقال منه إلى الأغراض الأخرى التى تحتوى عليها ، وإن كان شيوخ الأراجيز قد حفظ للقصيدة طاقتها الكبيرة التى تستطيع بها مواجهة الظروف الجديدة للحياة العربية . وتوّج قوافى القصيدة ، وحفظ لها مرونتها ، كما كان شيوخ الغناء والترنم داعياً إلى تقصير أوزان القصيدة ، واختيار الأوزان القصيرة ، وإيثار مجزوءات البحور ، وعمد الشعراء المحدثون إلى الثورة على نظام القصيدة فى افتتاحها ببياء الأطلال ، أو قل الشعراء المولدون منهم ، كأبى نواس ، ومطيع بن إياس ، وغيرهما .

(١) ص ٥٢ : ج ١ تاريخ الأدب العربى لبروكلمان .

(٢) ص ١١٤ أدب الجاحظ للسندوبى .

(٣) ص ٥٥ طبقات الأدباء لابن الأنبارى .

(٤) ص ٤٢ الفهرست .

(٥) ص ٤٧٩ : ج ١ الفائق ط ١٩٤٥ .

(٦) ص ٢٠٠ : ج ٢ ضحى الإسلام .

وأخذ المحدثون يجددون في أوزان الشعر وموسيقاه على غير نهج حيناً ، وعلى نهج سليم حيناً آخر ، وأكثروا من المسمط والمخمس والمربع ، ونظموا من «الدوييت» ، وكان أبو العتاهية لا يبالي بالمألوف من عروض الشعر العربي ، ويثور ويقول أنا أكبر من العروض^(١).

وأخذ بشار يحاول ترقيق الشعر واختيار المسمط والمزدوج ، وشمل تجديد المحدثين في القصيدة الوزن الشعري ، وقافية البيت ، كما شمل مضمون القصيدة ووحدتها ونظامها ، وافتتاحها وخاتمتها ، وإطارها الفنى العام ، وكثرت أوزان الرَّمْل والمجَثَّ والمُتَدَارِك والمتقارب والمديد في قصائد الشعراء ، وابتكر المولدون أوزاناً سموها ، «الأوزان المولدة» ، أخذوها من عكس أوزان الشعر التي وضعها الخليل ، كما ابتكروا أوزاناً جديدة سموها «الفتون السبعة» ، إلى غير ذلك من مظاهر التجديد في أوزان القصائد الشعرية .

٣ - واستُخدمت القصيدة في مواجهة أعباء الثقافة والحضارة التي جَدَّتْ في مطلع العصر العباسي ، وفي مواجهة حركة الترجمة وتأثيراتها كذلك ، فنظم أبان اللاحقى كليله ودمنة شعراً ، ونظم أبو العتاهية زهدياته ، وصالح بن عبد القدوس وسواه حكمهم وأمثالهم . ولم تسلم حركة التجديد الواسعة هذه من وقوع أخطاء كثيرة في شعر المحدثين ، مما حفز الخليل إلى وضع العروض العربي^(٢) ، وبحور الشعر الستة عشر ، وأنكر الأخفش بَحْرِي المقتضب والمضارع ، والمشطور والمنهوك من بحرى الرَّجَز والهزج ، وأنكر الأخفش والزَّجَّاج أشياء كثيرة من قواعد الخليل ، واستدرك الأخفش عليه بحر المتدارك .

وخرج كثير من الشعراء والمحدثين على أحكام العروض العربي ، ويقول صاحب الأغاني : إن لأبى العتاهية أوزاناً لا تدخل في العروض^(٣) وكان يقول : أنا أكبر من العروض ، وأثر عن أبى العتاهية قصيدته :

للمننون دائراً تـ يـ درن صرفها

(١) الأغاني ج ٣ : ص ٣٥٤ ترجمة أبى العتاهية .

(٢) ص ١٢٢ رسالة الجاحظ في طبقات المغنين ، والكامل للمبرد .

(٣) ص ٢٥٤ : ج ٣ الأغاني ط دار الكتب المصرية .

ولسلم قصيدته المشهورة :

يا أيها المعمود قد شفق الصدود

إلى غير ذلك من ألوان التجديد .

٤ - على أن تجديدات مثل أبى العتاهية ومسلم في وزن القصيدة الشعرية كانت تجديدات لا تخرج عن نطاق القواعد العروضية كثيراً ، بل إنها تدور في محيط أحكام العروض العربى من قريب .

ولكن الأدهى من ذلك أن بعض الشعراء في عصر الخليل بن أحمد نظموا قصائد لا وزن لها إطلاقاً ، وهى تشبه اليوم «الشعر الحر» شبيهاً كبيراً ، بل إن حركة الشعر الحر تمتد إلى عصر المولدين وإلى تجديدهم في وزن القصيدة ، ولكن هذه التجديدات كانت غير مقبولة ولا مستساغة ، ونبا عنها ذوق العرب والشعراء فلم يكثرثوا لها على أية حال من الأحوال ، واطرحوها وراءهم ظهرياً .

وهذا نمط عثرنا عليه لقصيدة حرة ، أى لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى ، وهى ترجع إلى عصر الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة لرزين العروضى الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت في معجم الأدباء^(١) :

قربوا جماهم للرحيل	غدوة أجبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلجين	منفرداً بهمك ما ودعوك
ومنها :	

من مبلغ الأمير أخى المكرمات	مدحة محبرة فى ألوك ^(٢)
تزدهى كواسطة فى النظام	فوق نحر جارية تستيك
يابن سادة زهر كالنجوم	أفلح الذين هم أنجبوك

(١) ص ٢٦٥ و ٢٦٦ ج ١٥ معجم الأدباء لياقوت - نشر فريد رفاعى .

(٢) أى : رسالة .

إذا نعتت مدحهم بالفعال عحيماً سادة ما أولوك
 ذو الرياستين^(١) أخوك النجيب فيه كل مكرمة وفيك
 ذو الرياستين وأنت اللذان يحيان سنة غازی تبوك
 لم تزالا حياً للبلاد والعباد مالکما من شريك
 أنتما إن أقحط العالمون منتهى الغياث ومأوى الضريك^(٢)
 يابن سهل الحسن المستغاث وفي الوغى إذا اضطرب الفكك
 ما لمن ألح عليه الزمان مفرج لغيرك يابن الملوك
 لا ، ولا وراءك للراغبين مطلب سواك حاشا أخيك

والقصيدة غريبة العروض^(٣) وكانت بين شعراء مدينة العسكر مثلاً ، وحركة الشعر الحر المعاصرة التي يرفضها أكثر نقاد الشعر والشعراء اليوم قد تفرح بهذه القصيدة القديمة التي توافق مذهبها ، ولكن هذه القصيدة خالية من النغم الشعري كأكثر ما ينظم دعاء مذهب الشعر الحر اليوم ، ومع أنها خلط غريب شاذ ، نقده أبو العلاء المعري في «رسالة الغفران» فإنها تجعل لدعوة الشعر الحر أصولاً قديمة .

٥ - وعلى الرغم من ذلك كله فقد اتسعت القصيدة الشعرية في عصر الخليل لكل ما جد على الثقافة العربية من معان وثقافات وافدة ، وفلسفات وعلوم وفنون مترجمة . وأخذ المنطق يتغلغل في الصياغة الذهنية للقصيدة ، حتى لتجدها عند شاعر كأبي تمام محكمة الأجزاء والعناصر والترتيب ، وتبعه في ذلك كثير من الشعراء ، وصارت القصيدة تمثل البيئة وآثار الحضارة والحياة الجديدة في أوائل العصر العباسي ، الحياة التي شاع فيها امتزاج العناصر والثقافات والحضارات ، وظهرت القصيدة القصصية عند «أبان» الذي نظم كليله ودمنة شعراً .

(١) هو الفضل بن سهل المتوفى ٢٠٢ هـ .

(٢) أي الفقير .

(٣) ص ٢٦٥ : ج ١٥ معجم الأدباء .

وأخذ الشعراء في عصر الخليل يلائمون بين الموضوعات والأوزان والقوافي^(١) وزهدوا في الأوزان الطويلة ، وآثروا عليها الأوزان السهلة الخفيفة القصيرة ، وابتدعوا أوزاناً جديدة ، وأخرى لم تنظم فيها العرب إلا قليلاً ، كالمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، وأكثروا من نظم الخمسات والمزدوجات ونظم عليها بشار عبثاً واستهتاراً بالشعر^(٢) ، ونظموا الدوبيت والسلسلة والمواليا والزجل والقوما وكان ثم الموشح ، ويسروا على أنفسهم في القوافي ، فاختروا أيسر الألفاظ وأسهلها وأحبها إلى السمع ، وتجنبوا عيوب القافية ، كل ذلك حرصاً على مسايرة الشعر للحضارة والغناء ، ومحاولة لنشره بين شتى الطبقات .

(١) ص ٢٩٦ : ج ١٥ المرجع نفسه .

(٢) ص ٩ الكشف عن مساوئ شعر المتنبي للصاحب .

القصيدة الجديدة قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر - ١ -

كان تراثنا الشعري يتمثل في القصيدة العربية العمودية ، التي ورثناها عن امرئ القيس ، وحسان ، وجريير ، والبحترى ، والمتنبى ، والبارودى ، وشوقي ، وأضرابهم من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربى ، ولقحوه بالأخيلة الطريفة ، والمعانى الجديدة ، والأغراض المنوعة ، والأساليب العربية الأصلية وبالموسيقى الماثورة ذات التفاعيل الارتكازية العذبة ، التى أثرت عن الإمام العربى الجليل ، الخليل بن أحمد ، وعن نقادنا الخالدين الذين أضافوا إلى أوزانه أوزاناً أخرى شبيهة بما كشف عنه من بحور .

إن كل هذا التراث الشعري الأصيل جزء من كيان القصيدة العربية ، التى لا تسمى قصيدة شعرية حتى تكون أبياتها من بحر شعري واحد ، وحتى تلتزم فيها قافية واحدة ، وإن كان شعراؤنا المعاصرون بتأثير الرغبة فى التجديد ، وتسهيلاً على أنفسهم من قيود الفن والتزاماته ، أجازوا لأنفسهم أن تشتمل القصيدة على عدة أوزان إذا تعددت مواقفها وأفكارها ، ونظموا من ذلك بعض قصائد ، من أشهرها قصيدة «الشاعر والسلطان الحائر» لإيليا أبى ماضى . وأجازوا كذلك تعدد قوافى القصيدة الواحدة مجازة لفن الموشحات الأندلسى ، وتحرروا من سلطان القافية ، وجعل الكثير منهم لكل مقطع فى القصيدة قافية ، إذا كان كل مقطع يمثل تياراً فكرياً متميزاً فى القصيدة .

ومع ذلك بقى للقصيدة العمودية سلطانها العظيم ، لموسيقاها المؤثرة ، ونغمها الموقع ، وجماها الفنى الأخاذ . والفن هو الفن ، لابد فيه من القيود ، والمثل الفرنسى السائد يقول : « لا يحيا الفن بغير القيود » ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصلية وعمق تكوينه الفنى المتميز .

ومع ذلك ففى تراثنا فى الشعر نظام الأرجوزة ، وعكس البحور المعروفة ، والأوزان التى أحثها المولدون ، وفيه كذلك الكثير مما أضيف إلى هذا التراث فى مختلف العصور ، وبخاصة فى عصرنا الحديث ، مع تنويع القافية ، وتنويع الوزن فى القصيدة الواحدة ، مع بقاء الروح الشعرى الأصيل للقصيدة ، وهيكلها العربى العمودى ذى التأثير الموسيقى الرفيع .

- ٢ -

وبدأت مدارسنا الجديدة تدعو إلى التجديد فى القصيدة الشعرية ، فدعا مطران ومدرسة أبولو إلى الشعر المرسل والشعر الحر ، لتصبح القصيدة العربية أكثر مرونة وطواعية فى يدى الشاعر ، وليمكن استخدامها فى الشعر القصصى والمسرحى والملمحى الطويل النفس ، ولتكون أكثر تعبيراً عن ذاتية الشاعر ومشاعره العميقة .

حجج كثيرة برروا بها هذا التجديد ، وإن كان شوقى قد طوع القصيدة العمودية فجعلها صالحة للشعر القصصى والمسرحى ، وكذلك فعل أبو ماضى وعزيز أباظة وغيرهما . والقافية لم تحل بين الشعر العربى القديم والحديث وبين ظهور الملاحم فيه ، ومن مثل ذلك قصيدة ابن المعتز (المتوفى عام ٢٩٦ هـ) أو ملحمة فى ابن عمه الخليفة المعتضد بالله العباسى (٢٧٩ - ٢٨٩ هـ) ، وقصيدة ابن عبد ربه الأندلسى (٣٢٨ هـ) فى الخليفة الناصرى الأموى الأندلسى (٣٠٠ - ٣٥٠ هـ) ، وملحمة حافظ إبراهيم العمرية ، وملحمة أحمد محرم المشهورة « الإلياذة الإسلامية » ، وغيرها . فالشاعر الموهوب لا تعوقه أبداً قيود الوزن والقافية كما يقول الدكتور أبو شادى فى مقدمة ديوانه «الينبوع» .

ولكنَّ الداعين باسم التجديد تحدثوا عن هذا التجديد ، وإن لم يحدوه ، ومن بينهم بعض الكلاسيكيين : كالزهاوى ، والرصافى ، وكثير من الرومانسيين كمطران ، وشكرى ، والمازنى ، وغيرهم . ودعا أحمد أمين إلى التجديد فى عنصرى الوزن والمعنى .

ورأى الزهاوى أن القافية فى القصيدة تمثل حركة النادب فى نهاية كل مقطع من مقاطيع حزنه « ورأى الدكتور زكى المحاسنى فى كتابه « نظرات فى أدبنا المعاصر » أن وحدة القافية فى القصيدة العربية تشبه شكل البيداء العربية نفسها ، التى تمتد ساحة

منها وراء ساحة في تماثل كامل يشبهه سرد القصيدة الجاهلية ، وهناك شاعر من رواد النهضة الشعرية في فرنسا هو « لويس أراجون » نظم بعض شعره على نهج قريب من النهج الشعرى العربى ، وعد ذلك كشفاً جديداً ، فقسم بيته إلى مصرعين ، وقفاهما تقفية عربية .

٣-

بدأت الدعوة إلى الشعر الحر تظهر بين بعض النقاد المعاصرين ، ومن بينهم مطران وأبو شادى ، وهذه الدعوة تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكى « والت هوثمان » الذى هجر الأوزان في معظم شعره ، وكذلك لم يهتم بالقافية ووجه جل اهتمامه إلى الإيقاع الموسيقى للشعر . وكان بعض الشعراء في أوروبا قد شكوا في ضرورة الوزن للشعر ، وإن لم يلق رأيهم ذلك أنصاراً كثيرين إلا في الولايات المتحدة وفي بلجيكا ، أما في إنجلترا وفرنسا فلم يصادفوا نجاحاً يذكر .

والخروج على الوزن الشعرى مع ملاحظة تنغيات موسيقية خاصة يسمى شعراً حُرّاً عند أبى شادى ، والسحرتى الذى يقول : ليس الشعر الحر ضرباً من الفوضى ، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية ، وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة ، ثم صار الشعر الحر في رأى « نازك الملائكة » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » لا يطلق إلا على تنويع التفعيلات في أشطر القصيدة ، وإلى كثير ، ومحمد فريد أبى حديد ، وسهير القلماوى ، وغيرهم تجارب كثيرة تمثل أولية الشعر الحر .

وكان بعض الذين ينظمون منه يقيدون أنفسهم بالشكل الهرمى ، فيبدأون البيت الأول بتفعيله ، والثانى بتفعيلتين ، والثالث بثلاث ، والرابع بأربع ، والخامس بخمس تفاعيل ، ثم يعودون في البيت بعده إلى أربع تفاعيل فثلاث فائنتين فواحدة .

ومن الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر من يتأثرون بالطريقة القديمة ، فيلتزمون في أحيان كثيرة القافية ، كنزار ، والفيتورى ، ومنهم من يتركها كننازك ، وبدر شاكر السياب ، والبياتى في أغلب شعرهم .

وللدكتور طه حسين رأى في الشعر الجديد ، عبر عنه في أحاديث مختلفة له ، نُشرت في أمهات المجالات الأدبية .

رأى طه حسين أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكورة ، وغير جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ومن غير العرب ، وإنما الاجدريد بالبحث في الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن تراعى في الفن الشعري ، والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص . فقد نشر في مجلة الأديب البيروتية - عدد شهر مايو ١٩٦٠ - مقالاً عن الشعر الجديد أكد فيه ذلك ، وجاء في خاتمة هذا المقال : «فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ، ولينشئوا لنا شعراً حراً أو مقيماً ، جديداً أو حديثاً ، ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائعاً .

ونشر للدكتور طه رأى في مجلة الآداب البيروتية - عدد فبراير عام ١٩٥٧ - حول الشعر الحر ، قال فيه : إننى لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه بأساً ، ولا على الشباب المجددين أن ينحرفوا عن عمود الشعر ، فليس عمود الشعر وحياً قد نزل من السماء ، وقديماً خالف أبو تمام عمود الشعر ، وضاق به المحافظون أشد الضيق ، وهو زعيم الشعر العربى كله غير منازع ، ولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم ، أو خالف الأوزان التى أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين :

أولهما : الصدق والقوة . وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عربياً لا يدركه فساد اللغة والإسفاف في اللفظ ، وقديماً قال أرسطو : يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية . فلنقل : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية .

■ ■ ■

ومن النقاد المعاصرين كثيرون رفضوا الشعر الحر ، وللعقاد رأى في الشعر الحر ، فحين رأى التجارب الجديدة من الشعر الحر لزيمليه شكرى والمازنى - وهى أولى التجارب من الشعر الجديد - قال :

لا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجرى ، وستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفس لأغراض شاعر تفتحت مغالقات

نفسه وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فيودعونها مالا قدرة لشاعر عربى على وضعه في غير النثر . ورحب العقاد بالشعر المرسل والشعر المتعدد القوافى عند شكرى والمازنى . . ولكن العقاد عدل عن هذا الرأى فيما بعد ، وذكر أنه هو وصديقه المازنى كان يشايعان زميلهما شكرى بالرأى في إهمال القافية بدون استجابة إهمال القافية بالأذن ، وأنه هو نَظَمَ القصائد الكثار من شتى القوافى ، ولكنه طواها كلها ، لأنه لم يستسغها ، وأشار إلى أنه يوم كتب مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ورحب فيها بهذه النزعات التجديدية ومنها الشعر المرسل - وذلك عام ١٩١٤ - كان يظن أن الأذن ستألفها ، ولكنه إلى اليوم لا يزال ينقبض لاختلاف القوافى بين البيت والبيت عن الاسترسال في السماع ، . وذكر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء^(١).

٥ .

إن الشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية ، إذ يتنوع فيه النغم وتتجدد التفعيلات ، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين المعروف في البيت الشعرى ، ونظم منه شعراء من مدرسة أبولو ، وكثير من الشعراء الواقعيين والرمزيين في مصر وسوريا ولبنان والعراق . والتفعيلة العروضية هى الإناء الموسيقى للشعر الجديد ، ومن أشهر دعائه : نازك الملائكة ، ومصطفى السحرى ، ومحمد مندور .

والشعر الحر - ولا شك - تغيير كامل لنظام القصيدة الشعرية العمودية ، وفيه محاولة لسد الستار على تراثنا الشعرى المأثور .

وإن كنا نؤثر القصد في الحكم ، والتوسط في الأمر ، بحيث لاتصبح الأوزان جامدة كما يريد لها المحافظون وبعض شعراء الغرب مثل وِردزورث ، ولا يصبح الأمر فوضى كما يريده دعاة الشعر الحر وبعض شعراء الغرب مثل كولردج .

وشعراؤنا المعاصرون يمكنهم أن يجددوا في روح القصيدة الشعرية وجوهرها ،

(١) راجع مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ، وص ٢٨٠ من كتاب مطالعات في الكتب والحياة للعقاد ، وص ٣٠٨ من كتاب فصول من النقد عند العقاد ، تقديم محمد خليفة التونسي .

كحصرهم على تمثل التجربة الشعرية كاملة في قصائدهم ، وكذلك الوحدة العضوية للقصيدة ، وكذلك سيرهم بالمضمون الشعري ليكون أكثر تعبيراً عن حاجات الإنسان والمجتمع العربي وآماله ، أما التجديد في شكل القصيدة العربية الموروثة ، فنحن نقبله ، لكن في أناة وبقدر ، حتى لا يفجأ القراء والسامعون بما لم يألفوا ، وبما لا يمت إلى قديمنا بأية صلة ، ولنا أسوة بما صنع أسلافنا من ألوان التجديد في البناء الفني للقصيدة العربية .

ويزيد من إيماني برأى في الشعر الحر - وهو أنه تجديد متطرف لا يقبله الذوق العربي ، ولا يتفق مع تراثنا الشعري ، ولا يصلح منهجاً شعرياً لجيلنا العربي - أن كثيراً من الشعريين الخاقدين على العربية وتراثها قد حشروا أنفسهم في زمرة الداعين إلى حركة الشعر الحر ، بل المتطرفين في الدعوة إليه .

والأولى بنا أن نسير في التجديد الشعري بخطوات معتدلة ، وفي رفق وأناة ، وبقدر ، بعيدين عن هذا الهدم المقصود ، أو غير المقصود للبناء الفني الموروثة للقصيدة العربية

والبدء بالتجديد في المضمون الشعري أولى من الإقدام - في تطرف - على تغيير شكل القصيدة العربية وبنائها الموروثة ، الذي يكاد يعصف بمقومات الروح الشعري جملة ، ويصرف أجيالنا المقبلة عن شعرنا القديم وشعرائنا القدماء ، مثل أبي تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، والمعري ، والشريف الرضي ، وشوقي ، وحافظ ، والزهاوي ، والرصافي ، وأضرابهم من الشعراء الخالدين ..

عمود الشعر العربى

- ١ -

اصطلاح جديد ، ظهر فى العصر العباسى ، وتكرر منذ القرن الثالث الهجرى ، وفى القرن الرابع ذاع وتداولته ألسنة النقاد العرب فى هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية ، وأخذ عنهم من جاء بعدهم من النقاد ، حتى اليوم .

وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى (٣٧١هـ) صاحب كتاب : «الموازنة بين الطائيين» من أشهر النقاد الذين احتفلوا فى النقد بعمود الشعر ورجعوا إليه ، وحكموه فى مشكلات الشعر وقضاياها .

يقول الأمدى فى الموازنة : سئل البحرى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى ، وأنا أقوم بعمود الشعر^(١) .

ولقد رجع الأمدى إلى الأصول الأدبية والبيانية والعربية فى الشعر ، فجعلها كل شىء ، أو أهم شىء فى النقد ، فهو ينقد شعر أبى تمام والبحرئى بتحكيم النهج العربى والدوق الأدبى والأساليب العربية فى شعرهما ، فإرد ما ترده ، ويقبل ما تقبله ، فللعرب طريق خاص فى الأساليب والنظم ، وفى الأفكار والمعانى والأخيلة ، وفى الوزن الشعرى ، ولهم نهجهم فى مجازاتهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم وكنياتهم وتمثيلاتهم ، وفيما يأتون به من طباق ومقابلة وجناس وسجع وغيرها . وذلك النهج الشعرى الخاص هو ما يجب على الشاعر أن يسترشد به ، ويحذو حذوه ، وينظم شعره على مثاله ومنواله ، والناقد يحكم ذلك النهج الخاص فيما ينقد من شعر ، فيفطن لما فيه من جمال أو قبح ، ويدرك ذلك بطبعه وذوقه .

وسمى ذلك النهج الفنى الخاص بعمود الشعر العربى ، وهو فى أبسط معناه : كل التقاليد الفنية التى التزمها القدماء فى قصائدهم ، وفى الأفكار ، والمعانى ، والأخيلة ،

(١) ج ١ : ص ١٢ الموازنة - نشر دار المعارف بالقاهرة .

والأوزان، والقوافي، والألفاظ، والأساليب، والصور، وغيرها، فهذه التقاليد هي عمود الشعر الذي حتم الكثير من النقاد التزامه والسير على منواله، وسموا ما جاء على نمطه من قصائد شعرية للقدمات وغيرهم قصائد عمودية، أو قصائد تلتزم عمود الشعر.

وكانت كثرة اختلافهم في قضايا النقد في القرن الثالث وما بعده حافزاً لهم إلى التحاكم إليه، فضلاً عن أنهم لم يجدوا شيئاً سوى عمود الشعر يرجعون إليه أو يحكمونه في الخصومات النقدية، وفيما أتى به المحدثون والمولدون من ذوى الثقافات الجديدة والشعر المحدث.

والاحتكام إلى جميع هذه التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة العربية عن الجاهليين والإسلاميين أكثر إنصافاً في النقد، إذ أنها أحكم المقاييس وأصدقها.

وحتى اليوم لانجد أصدق من تصويرنا لعمود الشعر، الذي لانجد تعريفاً واضحاً له عند كل النقاد.. وما نقرؤه من كلام ابن طباطبا، والآمدي، أو المرزوقي عنه لا يفسر حقيقته، ولا يحدد معناه، ويقول المرزوقي (٤٢١ هـ) في مقدمة شرحه على حماسة أبي تمام: كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاركة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر^(١).

٢٠

ولقد كانت القصيدة التي ورثها الشعراء العباسيون أو المحدثون عن أسلافهم من الجاهليين والإسلاميين تظهر في أروع نماذجها، وهي قصيدة المعلقات أو القصيدة العمودية، فكل تراثنا الشعري يتمثل فيها، وقد ورثناها عن امرئ القيس، وحسان، وجريز، وأضرابهم، من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربي، ولقحوه بالأخيلة البديعة، والمعاني المبتكرة، والتشبيهات الرائعة، والأغراض المتنوعة،

(١) ج ١ ص ٩ شرح المرزوقي على الحماسة.

والأساليب البليغة ، وبالموسيقى الماثورة ذات الأوزان العروضية التى كشف عنها الخليل فى بحوثه المبتكرة فى عروض الشعر العربى .

وأصبح هذا التراث الشعرى الأصيل جزءاً من كيان القصيدة ، وصارت هذه التقاليد والقيود الفنية التى يلتزمها الشعراء لاتقوم القصيدة بدونها ، وحببت هذه القيود إلى الشعراء الأصلاء ، إذ أن الفن هو الفن : لابد فيه من القيود كما ذكرنا من قبل ، وكما يقول المثل الفرنسى : «لايحيا الفن بدون قيود» ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة ، وفطرته الفنية المتميزة . . والحرية فى الفن هى استعمال الشاعر الموهوب أقصى عبقريته من خلال تلك القيود ، ومن ثم تبدو عظمة الفن ، إذ أنه أرستقراطى شديد الأرستقراطية فى التزامه لمناهج خاصة ، واتباعه لقيود شديدة لا يتاح لكثيرين النفوذ منها إلى صميم التعبير عن الحياة والفكر والفن فى أعظم وأبسط وأصدق وأوضح صورها ومضامينها .

ولا يستثنى من الحرص على هذه القيود ، فى أغلب الأمر ، مذهب من مذاهب الشعر ، ولا جماعة من جماعاته محافظة أم مجددة ، ولا نعد ذلك استبعاداً فنياً ، على ما كان يحاول « د . أحمد زكى أبو شادى » رائد مدرسة أبولو الشعرية أن يصوره به ، هو وجميع الثائرين على القصيدة العمودية ، فقد كان يذهب إلى أن الوزن التقليدى يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكتيكات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباطن ، وتملى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على إبداعه وشخصيته ، وتجعله غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والحالات الشعرية^(١) .

ونحن لا نتابع مذهب الذين يرمون الصياغة الكلاسيكية بأنها تغلب الشاعر على إبداعه وشخصيته ، ففى رأينا أنها لاتقف حائلاً بينه وبين الإبداع وإظهار شخصيته المستقلة ، وحرية الفنية الواسعة ، وكان أبو شادى يكرر أنه يهدف إلى التحرر من قيود لا ضرورة لها . لا إلى التحرر من القواعد الفنية^(٢) ، إن الشاعر الموهوب لاتعوقه أبداً قيود الوزن والقافية ، كما قال أبو شادى فى مقدمة ديوانه الينبوع .

(١) راجع ص ٧٨ حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، تأليف س موريه ، وترجمة سعد مصلوح .

(٢) ص ٨١ المرجع نفسه . وراجع رائد الشعر الحديث تأليف خفاجى ، وبجلة أبولو .

وهذه القصيدة العمودية هي التي تلتزم عمود الشعر وموسيقى القصيدة ونغمها وجمالها وتأثيرها ، وإن كانت التقاليد الفنية التي تركز عليها أصبحت في عصرنا مجالاً للنقد ، ونحن لاننكر أن بعض هذه التقاليد يمكن التحرر منها ، لكن ذلك على أية حال مالم يكن يجوز الذين التزموا بعمود الشعر من النقاد العرب .

- ٣ -

ويجيء العصر العباسي ، ويظهر الشعراء المحدثون والمولدون ، ويأخذون في التجديد في الشعر على نطاق محدود ، حيث رأوا أن سلوكه جزء من حرية الشاعر الفنية ، ولا يتعارض مع قيود الشعر الملتزمة .

ولقد نشأ المحدثون في خلال العصر العباسي وحضارته ، وثقافته والامتزاج القوى الذي حدث فيه بين العرب والأمم الأجنبية في كل شيء .

ومن المحدثين ظهر المولدون من الشعراء ، الذين نشئوا من آباء عرب وأمهات أعجميات ، وبعضهم كانت أصولهم كلها أعجمية ، وإن أطلق لفظ المولدين أحياناً على ما يطلق عليه لفظ المحدثين من شهود العصر العباسي وحضارته ، ومن اتساع أفق الخيال والأفكار فيه .

زاد المحدثون في معاني المتقدمين من الشعراء ، واهتدوا إلى معان جديدة وأتوا بأخيلة وتشبيهات مبتكرة ، وكتبوا قصائدهم في أغراض غير الأغراض القديمة في بعض الأحيان ، فوق ما صنعوه من تسهيل الأساليب والوزن الشعري ، وقد صبغت الثقافات الجديدة - من يونانية وفارسية - عقلية المولدين بآثارها في التفكير والمعاني ، وطرافة الخيال والتقسيم ، ونظم الشعراء ما تسرب إليهم من الصور الفارسية ، حتى ليقول بعض الدارسين مثل أحمد أمين : إن بشاراً وأبانواس والعتابي وأضرابهم نظموا شعراً عربياً فيه بلاغة العرب ومعاني الفرس ، كما قالوا عن عبد الحميد الكاتب في النثر : إنه استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها من اللسان الفارسي فحوّلها إلى اللسان العربي ، كما يقول أبو هلال في «ديوان المعاني» . ومع ما صنعوه في هذا المجال وغيره فقد صاروا في أحيان كثيرة إلى اللحن والابتذال والسوقية والعامية ، وإلى الغريب الوحشي ، والمعاني الغامضة ، والاستعارات البعيدة ، وأتوا بالكثير من البديع

المتكلف ، وخرجوا في بعض الأحيان من عاطفة الشاعر إلى عقل المفكر ، وحكمة الحكيم ، حتى لقد لج صالح بن عبد القدوس وأبو العتاهية ومحمود الوراق في الحكمة والمثل ، وكان القطامي مثلهم كثير الأمثال ، وكان العتابي يذهب شعره في البديع^(١) ، وكان يحتذى فيه حذو بشار^(٢) . وعلى مثاله في البديع ، كان يقول جميع من يتكلف ذلك من المولدين ، كالنمرى ، ومسلم ، وأشباههما^(٣) ، ومسلم أول من تكلف البديع من المولدين ، وهو زهير المولدين في الصناعة الشعرية^(٤) . وكانت موجة البديع وتكلفه خروجاً على عمود الشعر في رأى كثير من النقاد ، وقامت حول البديع قضايا نقدية في القرن الثالث قد نعود إليها في بحث آخر .

وكان المحدثون يأتون في باب الأوصاف بالتشبيه المفرط البعيد^(٥) ، من حيث كان مذهب العرب أن يصفوا الشيء على ما هو عليه ، وعلى ما شُاهد من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع^(٦) .

وبشار هو أبو المحدثين وأستاذهم^(٧) ، ويعجب الأصمعي بشعره ، ويشبهه بالأعشى والنابعة^(٨) ، وينوه أبو عبيدة بفطنة بشار وصحة قريحته وجودة نقده للشعر^(٩) ، وكان ابن الرومي يقدمه ويزعم أنه أشعر من تقدم وتأخر^(١٠) ، ويرى الجاحظ أنه ليس هناك مولد إلا وبشار أشعر منه ، وأن لا مولد بعد بشار أشعر من أبى نواس^(١١) ، وبشار عند الأصمعي خاتمة الشعراء^(١٢) ، وأبو نواس ثاني بشار في منزعه لفظاً ومعنى ، وهو أسير المحدثين شعراً^(١٣) .

(١) ج ٣ : ص ٢٤٢ البيان والتبيين - تحقيق السندوبى .

(٢) ج ١ : ص ٥٥ المرجع السابق .

(٣) ج ١ : ص ٥٤ المرجع نفسه .

(٤) ج ١ : ص ١١٠ العملة .

(٥) ج ٣ : ص ١٢٤ تاريخ آداب العرب للرافعى .

(٦) ١٨٩ الموازنة - طبع صبيح .

(٧) ص ٣ طبقات الشعراء لابن المعتز ، وص ٢٥٠ الموشح للمرزيانى .

(٨) ج ٣ : ص ٢٥ الأغاني .

(٩) ص ٣ : ص ٢٣ الأغاني .

(١٠) ج ٢ : ص ١٣ زهر الآداب .

(١١) ج ١ : ص ٩١ العملة لابن رشيق .

(١٢) ج ١ : ص ١٧٣ المرجع السابق . (١٣) ج ١ : ص ٢٠٩ البيان والتبيين .

وعلى أية حال فقد وجدنا الكثير من صور التجديد في القصيدة عند المحدثين المولدين ، تجديد في الشكل وفي المضمون ، في المحتوى والثقافة والفكر ، وخروج على خط الجاهليين في شتى عناصر القصيدة ، مما خالفوا فيه القدماء ، وأخلوا فيه بعمود الشعر .

ـ ٤ ـ

ويتابع النقاد في أوائل العصر العباسي هذه الحركة الشعرية الجديدة ، ويدون آراءهم في هذا الشعر المحدث المتحرر من عمود الشعر ، ويقفون موقفين ، وينقسمون إلى فريقين :

الأول : أبو عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) ومدرسته المحافظة .

الثاني : خلف الأحمر (١٨٠ هـ) ومدرسته المجددة .

١ - فأما أبو عمرو فقد كان شديد التعصب على المحدثين لخروجهم على عمود الشعر ، بل كان يتعصب على الشعراء الإسلاميين^(١) . ولا يرى الشعر إلا للجاهليين ، وكان أشد الناس تسليماً للعرب كما يقول ابن سلام ، ولا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم^(٢) . وجلس إليه الأصمعي عشر سنين فما سمعه يحتاج بيت إسلامي^(٣) ، فضلاً عن أن يحتاج بشعر المحدثين ، وقال : لو أدرك الأخطل يوماً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً .

ويتابعه ابن الأعرابي في الإزاره بشعر المحدثين والإشادة بشعر القدماء ، وكان يقول في شعر أبي تمام : إن كان في هذا شعراً فكلام العرب باطل^(٤) . وكذلك كان أبو حاتم يعيب شعره^(٥) ، وكان أبو عبيدة يرى أن أشعر الناس امرؤ القيس والناطقة وزهير ، وأشعر الإسلاميين جرير والفرزدق والأخطل^(٦) .

(١) ج ١ : ص ٧٣ العمدة .

(٢) ص ٢٤٤ أخبار أبي تمام الصولي .

(٣) ص ٣٠٤ الموشح .

(٤) ص ٤٤ و ٤٦ جهرة أشعار العرب .

(٥) ص ٢٢٢ أخبار أبي تمام .

(٦) ج ١ : ص ٣٦٢ ديوان المعاني .

وكان المأمون يتعصب للأوائل من الشعراء ، ويقول : انقضى الشعر مع مُلك بنى أمية (١). وكان إسحاق الموصلي ينصر الأوائل ، وكان شديد العصبية لهم (٢)، فطعن على أبي نواس وأبي العتاهية وأبي تمام (٣)، وكان لا يعتد ببشار (٤)، وكان كذلك زعيم مدرسة تنكر تغيير الغناء القديم وتعظم الإقدام عليه (٥)، ومثل ذلك التعصب للآداب القديمة موجود في الآداب الغربية ، فقد كان «هوراس» الشاعر الروماني يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التي يجب أن تدرس ليلاً ونهاراً ، وأن الشعر ينبغي أن ينظم كما كانوا ينظمونه (٦). والنقاد في العصر الكلاسيكي في أوروبا كانوا جد مفتونين بالنماذج الإغريقية القديمة .

وعصبية هؤلاء النقاد على شعر المولدين ظاهرة ، وقد اعتذر عنهم الباقلاني بميلهم إلى الشعر الذي يجمع الغريب والمعاني (٧)، واعتذر عنهم ابن رشيق بحاجتهم إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون (٨).

٢ - وأما خَلَف الأحمر فقد كان لا يشق له غبار في النقد ، ولا يجري معه أحد في حلبة هذه الصناعة ، وكان يفضل بعض النماذج المحدثه على الشعر الجاهلي ، فضل لامية مروان على لامية الأعشى (٩).

ويتابعه في هذا الإنصاف لشعر المحدثين الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز ، فقد كان الجاحظ ينكر غلو المتعصبين على المحدثين (١٠)، وكان المبرد لا يتعصب لقديم على محدث ، وكذلك ابن قتيبة ، كما ترى في مقدمة كتاب « الشعر والشعراء » وكذلك

(١) ج ٣ : ص ٢٨ الأغاني .

(٢) ص ٢٥٨ الموشح .

(٣) ص ٨ الموازنة

(٤) ج ٩ : ص ٣٥ الأغاني .

(٥) ج ٩ : ص ٣٥ الأغاني .

(٦) ص ١٤٤ ، قواعد النقد الأدبي - كرومبي - ترجمة محمد عوض .

(٧) ص ١٠٠ ، إعجاز القرآن البلاقلاني .

(٨) ج ١ : ص ١٩٧ العملة ،

(٩) ج ٣ : ص ٤٠٢ العقد الفريد - ط التجارية .

(١٠) ج ٣ : ص ٤٠ الحيوان .

(١١) ١ : ١٨ الكامل المبرد .

كان موقف ابن المعتز ^(١)، وهذه الطبقة أنصفت المحدثين إنصافاً ظاهراً .

- ٥ -

ويجىء الشعراء المحدثون من ذوى الثقافات الجديدة ، كأبى تمام ، وابن الرومى ، وغيرهما ، ويخرج شعرهم على عمود الشعر خروجاً واضحاً ، ويختلف النقاد فيهم اختلافاً بيناً ، كما ترى فى أحكام كثيرة منهم على أبى تمام بالخروج عن عمود الشعر ، وفى خلافهم حول ابن الرومى ، فهو عند ابن رشيق أولى الناس باسم شاعر ، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه ^(٢) ، ويتابعه فى ذلك ابن شرف فى «رسالة الانتقاد» . ويقول عنه المعرى ^(٣): إن أدبه أكثر من عقله . ويشئى عليه المسعودى فى «مروج الذهب» ، وابن خلكان فى كتابه «وفيات الأعيان» ، من حيث أهمله أبو الفرج ، وذمه القاضى الجرجاني فى كتابه «الوساطة» وقد أعجب به المعاصرون من النقاد مثل : طه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وشكرى ، وورثة ابن الرومى اليونانية أصل فنه الأدبى عند العقاد ، ويضيف إليها طه حسين أثر الثقافة الإسلامية اليونانية فيه ^(٤).

وعند هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر ، وتعصب فريق من النقاد فى القرن الثانى الهجرى له وإزرائهم بشعر المحدثين لخروجهم عليه ، واعتدال فريق آخر فى نظرهم إليه ، وفى مدى تحكيمهم له فى شعر المحدثين ، وفى إنصافهم لشعر المولدين .

على أن المعاصرين ، ممن خرجوا على الكلاسيكية القديمة ، وتحرروا من الأوزان الشعرية الموروثة ، قد نظروا إلى عمودية القصيدة نظرة خاصة ، فانصرفوا عن الأوزان القديمة والمولدة جملة ، وأقبلوا على الشعر الحر والمرسل ، والشعر المنشور ، وغيرها من ضروب التجديد فى القصيدة الشعرية ، معنيين كل الإمعان فى الخروج على عمود الشعر العربى من جديد مرة أخرى . . وهؤلاء لعمود الشعر وللقصيدة العمودية عندهم معنى آخر غير المعنى الذى قصده القدماء ، والذى تحدثنا عنه .

(١) ص ١٤ رسائل ابن المعتز .

(٢) ج ١ : ص ٢٢٥ العمدة .

(٣) رسالة الغفران للمعرى - نشر كيلانى .

(٤) ص ٢٢٧ من حديث الشعر والنثر .

الباب الثاني

النقد العربي الحديث ونظرياته

- الفصل الأول : النقد العربي الحديث وتطوره .
- الفصل الثاني : تيارات النقد الغربي .
- الفصل الثالث : المناهج النقدية (الجديدة) .
- الفصل الرابع : الأسس الحديثة في نقد الشعر .

الفصل الأول النقد العربى الحديث وتطوره

- ١ -

جدت على الأدب الحديث بعد الحرب العالمية الأولى عوامل أدت إلى ذبوع آراء كثيرة حول التجديد فى الأدب والشعر ، وإلى ثورة لفيى من الأدباء والنقاد المعاصرين على الأدب المحافظ أو الاتباعى (الكلاسيكى) ودعائه ، ومن هذه العوامل :

١ - انتشار الثقافة الأدبية لكثرة المدارس والمعاهد والجامعات ، وبفضل الأزهر ، وعن طريق المجامع والنوادي الأدبية ، كالمجمع اللغوى فى مصر ، والمجمع العلمى فى دمشق ، والمجمع العراقى فى بغداد ، وبفضل المطابع التى تخرج كل يوم العديد من الكتب القديمة والحديثة .

٢ - ذبوع الأدب الغربى الحديث فى محيطنا الأدبى ، وتأثر طبقة من أدبائنا ونقادنا به .

٣ - تجدد مظاهر الحضارة ، ومشاهد الحياة ، يوماً بعد يوم ، مما يترك أثره فى العقول والنفوس والمشاعر .

٤ - انتشار روح الثورة على تراثنا الأدبى القديم بين طبقات الأدباء التى تخرجت من الجامعات المصرية والمعاهد الغربية - أما الأدباء الذين نهلوا من الثقافات الأدبية القديمة وحدها ، فقد تفاوتت ميولهم وأذواقهم نحو حركة التجديد فى الأدب والشعر : فهناك من انصرف عنها وعددها جحوداً لتراثنا الأدبى القديم ، وهناك من شابعها وآمن بها مع الداعين إليها ، ومن وقف موقفاً وسطاً ، فهو يأخذ عن القديم البلاغة والطبع والذوق والموهبة ، ويأخذ عن الحديث المعانى والأخيلة والهدف والرسالة .

ولقد تعددت مناحى التجديد فى الأدب ، فدعا فريق إلى الشعر المرسل ، ودعا

آخرون إلى الشعر الحر ، وتعددت مذاهب الشعراء في شعرهم :

١ - ففريق أخذوا يحاكون القدماء في فصاحتهم وفي منهجهم في نظم القصيدة ، مع التأثر بالعوامل الجديدة التي أثرت في الأدب : شعره ونثره ، ومن هؤلاء ، البارودي ، وشوقي ، وحافظ ، والأسمر ، ومحرم ، والجارم ، وسواهم ، ويلقب مذهب هؤلاء في الشعر بالمذهب الاتباعي (الكلاسيكي) .

٢ - وفريق دعوا إلى التجديد في الشعر والخروج فيه على منهج القدماء وجعله متمشياً مع ناموس التجدد في الحياة والحضارة والثقافة ، وجعله تعبيراً خالصاً عن نفس الشاعر ومشاعره وآماله وآلامه ، وسمى مذهب هؤلاء في الشعر بالمذهب الابتداعي (الرومانتيكي) ، ومن هؤلاء : مطران ، وشكري ، والمازني ، والعقاد ، وأحمد زكي أبو شادي ، وإبراهيم ناجي ، وسواهم من شعراء مدرسة أبولو ومدرسة الديوان .

٣ - وفريق آخرون رأوا أن الشاعر يجب أن يكون واقعياً في شعره ، يتحدث عن الحياة والمجتمع وواقع الشعوب العربية مصوراً لآلامها ، داعياً للثورة على الجمود والفقر والمذلة وغيرها من أمراض المجتمع العربي ، ومذهب هؤلاء هو المذهب (الواقعي) ، ومنهم طائفة من الشعراء الشباب الذين نقرأ لهم ، ونسمع عنهم .

وفي الأدب شعره ونثره جددت القصة والمسرحية ، وذاعت في النثر المقالة الصحفية ، ودعا لفييف من الأدباء إلى التجديد في اللغة والأساليب ، تجديدًا لا يخرجها عن العربية ، ولا يقف بها عند القدرة على التعبير عن مشاعرنا وعن مظاهر الحضارة التي تستجد في الحياة كل يوم .

فالأدب الحديث قد نبع من نبعين مختلفين كل الاختلاف ، وتأثر بهما ، واستمد منهما ، وهذان النبعان أو الحركتان أو العنصران هما : الثقافة الأجنبية ، والثقافة العربية القديمة التي تعتمد على الأدب القديم ، والتي نشأت من الأزهر ، ودار العلوم ، ونحوهما ، فهؤلاء نشروا تعليم اللغة العربية وآدابها في المدارس ، وقاموا بنشر الثقافة العربية بجانب الإنجليزية والفرنسية وغيرهما ، وكان من أثر هذا : التأليف في الموضوعات القديمة ، ونشر الكتب القديمة ، كما يفعل الأدباء العرب والمستشرقون . وهذا هو ما يفسر الصراع بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة ، أو بين شيوخ الأدب

وشباب الأدباء . وهاتان الحركتان - الحركة الأوربية والحركة العربية - وامتزاجهما على أشكال من المزج ، هو الذى يلقى الضوء على نتاجنا الأدبى على اختلاف أنواعه . امتزج هذان العنصران فكان لنا أدب سياسى يتفق وموقفنا ، ويتفق وحياتنا ، وما كان ليحدث ذلك لو لم يمتزج العنصران .

٣-

ولننظر إلى الشعر الحديث ، لقد جاء البارودى وجدده ، ولكن تجديده لم يكن من نوع التجديد الذى يسود الآن من تطعيم الشعر العربى بالشعر الأجنبى ، إنما كان تجديده من ناحية الرجوع بالشعر العربى إلى العصر العباسى ، فترسم آثار أبى نواس ، وأبى فراس ، والمتنبى ، والشريف الرضى ، من حيث الأغراض والمعانى ، وفحولة اللفظ ، فلما جاء حافظ وشوقى وأضرابهما كان تجديدهما أوضح ، ولكنهما مع هذا كان حفظهما من القديم أكثر من حفظهما من الجديد .

والشعر القديم كان مناسباً للذوق القديم ، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامه شيئين مختلفين تمام الاختلاف ، فأما أحد الشعراء فشعر على النمط القديم فى أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه ، وهذا عندهم لم يعد غذاءً كافياً ، لأن ذوق الأمة اجتاز هذا الطور ، وشعر أمعن فى تقليد الشعر الأفرنجى فى معانيه وأسلوبه وصوره وأخيلته ، فجاء نابياً عن الذوق الشرقى ، ولم تعجبه صياغته ، ولا ألف تعبيراته ، كالشاطىء المجهول ، ومقابر الفجر ، ونحو ذلك .

وفى الأدب العربى الحديث كان من أوضح آثار الثقافة الغربية وتأثيرها فيه ظهور القصة والمسرحية ، مترجمتين من آداب الغرب أولاً ، ثم أخذ أدباؤنا يؤلفون فيها ، ويجعلون الحياة المصرية موضوعاً لقصصهم ومسرحياتهم ، وظهر قصاصون موهوبون كبار : كتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، ومحمود تيمور ، كما ظهر كُتّاب المسرحية المترجمة ، ثم المقتبسة ، ثم المؤلفة ، ووجد المسرح لعرض هذا النوع من التمثيلات والقصص . ولا يزال هذا الامتزاج يعمل عمله ، ويسير فى قوة حتى يبلغ الأدب العربى غاية نهضته وازدهاره .

النقد العربى القديم وأثاره فى نقدنا الحديث

- ١ -

يمثل عبد القاهر الجرجانى (٤٠٠ - ٤٧١ هـ) مؤلف كتابى : أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وأعظم النقاد العرب ، القمة العالية ، التى وصل إليها النقد العربى القديم ، التى لم يبلغها النقد عند العرب من قبل ولا من بعد .

ولقد سبقه نقاد كبار ، وضعوا أصول النقد الأدبى ، وفق مناهج مفصلة ، مثل : قدامة (٣٣٧ هـ) ، والآمدى (٣٧١ هـ) ، والقاضى الجرجانى (٢٩٢ هـ) ، وأبى هلال العسكري (نحو ٣٩٥ هـ) . . ومع ذلك فالفرق كبير بينهم وبين عبد القاهر ، فإذا كانت الأحكام التى فصلوها فى : « الموازنة بين الطائفتين » ، و« الوساطة بين المتنبنى وخصومه » ، وكتاب « الصناعتين » ، تعد الأساس لنشأة النقد العربى ، فإن دراسات عبد القاهر الجرجانى قد بنت للنقد صرحاً شامخاً لم يصل إليه أحد قبله ولا بعده ، وكتابه : « الأسرار » و« الدلائل » جد مبتكرين فى تاريخنا الأدبى والنقدى والبيانى .

وفى كتاب « أسرار البلاغة » يتحدث عن الأصول الكبرى فى البيان العربى ، مثل التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، والمجاز ، والكناية ، والسرققات الشعرية ، وحسن التعليل . . وروائع الاهتداء إلى دفاق المعانى فيها ، واختلاف الأدباء والشعراء فى الوصول إلى أدق بلاغاتها ، وطرق اختلاف أساليبها من حيث النظم والصياغة والتصوير .

وفى « دلائل الإعجاز » يتحدث عبد القاهر عن نظرية النظم وتطبيقاتها الواسعة فى مختلف أساليب البيان ، ويهتدى بذوقه وإحساسه بين روائع الأدب والشعر ، دارساً لها وللفروق الأدبية والبيانية بين أساليبها من حيث وجهة رأيه فى النظم ، ويهتدى بفطنته^{*}

وذكائه إلى مناهج مفصلة يبنى عليها أحكامه النقدية والبيانية ، في دقة وعمق وروعة فهم للأدب وخصائصه .

وأكاد أمثل ذوق عبد القاهر النقدي في الكتابين «بالترومتر الزبقي» الذي يتأثر بمختلف درجات الحرارة تأثراً واضحاً ، فإن ذوق عبد القاهر يقف عند دقائق الأساليب ، ويختلف صور الأداء والبيان ، متأثراً مهتزاً معبراً عن انفعالاته الأدبية والنقدية بأجلى بيان وأوضح تعبير ، وعندما يقف أمام روعة تعبير ، أو أدنى تغيير في الأسلوب ، يعبر عن انفعالاته الفنية تعبيراً يدل على أصالة فهم ، وعمق إحساس ، ودقة فطنة ، وعلى ذوق مرهف عجيب .

وهنا سوف أتحدث عن الأصول النقدية الكبيرة ، التي اهتدى إليها عبد القاهر ودرسها ، في كتابه «دلائل الإعجاز» لتبين مدى أثره في حركة النقد العربي .

٢٠

يرى عبد القاهر في «دلائل الإعجاز» أن اللفظة رمز لمعناها ، رمز للفكرة أو التجربة ، أو العاطفة ، أو المعنى ، وقيمتها فيما ترمز إليه ، وليست البلاغة فيها وحدها ، فالألفاظ لم توضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها ، وإنما لدينا صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث ، ونحن نضع ألفاظ اللغة ، ونستعملها ، لنحرك هذه الصور الذهنية الكامنة ، فلا يمكن أن يثير لفظ «طفل» مثلاً في نفوسنا شيئاً مالم يكن في ذهننا صورة الطفل ، اللفظ رمز لها وحرك^(١) .

وعبد القاهر في ذلك يتلاقى مع كل النقاد العالميين والقدامى والمحدثين ، فإذا قال أفلاطون من قبل : إن الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة في صورة من كلمة على السواء^(٢) ، وإذا قال أرسطو إن عملية النطق مستلزمة ضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعاني^(٣) ، فإن عبد القاهر يقول : إنك تطلب المعنى وإذا ظفرت به فاللفظ معك وإزاء ناظر^(٤) . ويقول برجسون بعده بزم طويل إنها

(١) راجع ص ٣٤١ دلائل الإعجاز . وص ١٤٨ في الميزان الجديد لمتنور .

(٢) ص ٢٧ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٣) الخطابة لأرسطو ص ١٤٠ ب ص ١٥ - ٢٤ .

(٤) ص ٤٩ الدلائل لعبد القاهر .

نفكر بالألفاظ . ويقول لاسل أبر كرومبى أستاذ النقد الإنجليزى بجامعة لندن : «على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ورمزاً لتلك التجارب ، وعليه أن يجمع بين مقدرته على التعبير عما فى نفسه بذلك الرمز ، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء ^(١)» ، «فما وظيفة الألفاظ فى النص الأدبى إلا أن تكون رمزاً ^(٢)» . ويقول ميخائيل نعيمة فى كتابه النقدى المشهور «الغربال» : لاقيمة للغة فى ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة .

ويرى العقاد ^(٣) أن الألفاظ رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ ونحيا فى الذهن متى مر به اللفظ وجرى على اللسان .

النظرية واضحة ، وقد بحثت مدرسة لغوية كبيرة - هى مدرسة «فنت الألمانية» - نظرية «الرمزية فى اللغة» هذه ، وكشفت عنها ، ودرست تفاصيلها ، فى اتفاق كلى مع كل ما كتبه عبد القاهر الجرجانى وفصله فى دلائل الإعجاز ^(٤) .

وفى مناظرة «السيرافى» لمتى بن يونس التى رواها أبو حيان التوحيدي فى كتابه «الإمتاع والمؤانسة» يقول متى : المعانى المدركة لا يتوصل إليها إلا باللغة ^(٥) .

ويجعل بعض المعاصرين عبد القاهر متأثراً فى دلائل الإعجاز بكل الأفكار التى تضمنتها هذه المناظرة ^(٦) . وهذا ظلم لعبد القاهر وكتابه ، وخاصة أن الكاتب الدكتور بدوى طبانة لم يقيد كلامه حتى يجعله بمنأى عن الإطلاق ، وكأن أصول «دلائل الإعجاز» صياغة مباشرة لكل الأفكار التى تضمنتها هذه المناظرة . . ولو قلنا إن عبد القاهر إذا كان قد تأثر بأحد فإنما تأثر بآراء ابن جنى (٣٩٢هـ) فى كتابه «الخصائص» لَكُنَّا أقرب إلى الصواب ، مع الاختلاف المطلق بين عبد القاهر وغيره من

(١) ص ٢٤ قواعد النقد الأدبى - القاهرة ١٩٣٦ - ترجمة محمد عوض .

(٢) ص ٣٥ المرجع نفسه .

(٣) ص ٢١٤ فصول من النقد عند العقاد .

(٤) عقد محمد مندور الصلة بين عبد القاهر وفنت الألمانية فى رمزية اللغة فى كتابه «فى الميزان الجديد» ص ١٤٣ .

(٥) راجع الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان .

(٦) ص ١٦٧ البيان العربى - بدوى طبانة .

علماء اللغة والنقد من العرب ، لأن لعبد القاهر مذهبه المستقل المتميز في كل ما يعرض له من نظريات وفلسفات نقدية وبيانية .

والعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأى عبد القاهر - في كتابه «دلائل الإعجاز» - موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه بالنظم ، وما يعبر عنه النقد بالشكل والصورة . . مع خلاف كبير بينهم في تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم في تحديد معنى المضمون ، فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبى تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية . . وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسير السويسرى^(١) الذى يذهب إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هى مجموعة من العلاقات .

يقول عبد القاهر الجرجانى في ذلك : إن نظم الكلام تقتفى فيه آثار المعانى^(٢) ، وليس الغرض بنظم الكلام أن توات ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذى اقتضاه العقل^(٣) .

وهذا ما يذهب إليه النقاد المحدثون ، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر تصبح لغة شعرية ، لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة ، فالشاعر يريد إنتاج تركيب معين من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية ، وإحداث الأثر التركيبى من خلال أداة تحليلية يمثل أعظم نجاح للشاعر^(٤) .

ويكاد يكون الناقد الإيطالى بندتو كروتشيه (١٩٥٢) متأثراً بمذهب عبد القاهر متأثراً كبيراً ، فقد اعتد بالشكل الأدبى ، ورأى الحقيقة الجمالية فيه لافى المضمون^(٥) كما

(١) ومن مدرسة فرديناندى سوسير ، رائد علم اللسان الحديث ، العالم اللغوى الفرنسى انتوان ميه - راجع ص ١٤٨ في الميزان الجديد لندور .

(٢) ص ٣٥ دلائل الإعجاز .

(٣) ص ٣٦ المرجع السابق .

(٤) راجع في ذلك : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرى ، وقضايا الفكر في الأدب المعاصر لوديع فلسطين ، وص ١١١ و ١١٢ الأدب وفنونه .

(٥) يحدد كروتشيه المضمون بأنه الأساس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، أما الشكل فهو

ذهب إليه عبد القاهر ، فالشكل عنده هو النظم عند عبد القاهر ، والمضمون عنده صورة قريبة من المعنى عند عبد القاهر . وإذا كان بعض النقاد العرب قد فصلوا بين اللفظ والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون ، أو بين الصورة والمحتوى ، ورأوا أنها عنصران مستقلان تمام الاستقلال ، من حيث ذهب ابن رشيق (٤٥٦هـ) في كتابه «العمدة» إلى أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فلا يمكن الفصل بينهما ، إذ هما متلازمان وكان رأيه ذلك قريباً من مذهب أرسطو في العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإن عبد القاهر الجرجاني كان من أعظم النقاد العرب الذين اهتموا إلى هذه العلاقات بين الألفاظ والمعاني في النص الأدبي^(١) ، وسماها النظم ، وعرفه بأنه تعليق الكلام بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض^(٢) ، ورد على من يجعل مدار البلاغة ، أو الجمالية ، على اللفظ أو على المعنى ، ورأى أنها إنما هي في العلاقة بين الألفاظ في العبارات وبين المعاني ، وأكد أن ليس الغرض بنظم الكلام أن توالى ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل . . وهذا هو ما اهتمدى إليه فيما بعد النقاد الجماليون ، الذين يرون أن الصورة والمضمون في النص الأدبي هما وجهها النموذج الأدبي ، والفصل بينهما غير ممكن ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شيء واحد ، فالمعاني التي يحتويها النموذج الأدبي لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، إنما يتم وجودها حين تصاغ ، وحين تأخذ شكل قلبها المعين ، وتبرز واضحة فيه بكل خصائصها الفكرية واللفظية ، فمادة النموذج الأدبي وصورته لا تفترقان ، فهما كل واحد . . وبينما نجد الكلاسيكيين يرفعون من شأن اللفظ ، والرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ ، ودعاة مذهب الفن للفن يحزرون النص الأدبي من كل قيود المضمون والمحتوى ، مادام النص يغذى حاسة الجمال فينا ، ودعاة الرمزية يهتمون اهتماماً خاصاً بما توحيه الصور والألفاظ ، من رموز ومجازات عن

= صقلها وإبرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكري ، ولا قيمة عنده في الشكل للكلمات المفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الفن والصورة . . وهذا كله هو رأى عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز تماماً .

- (١) يذهب كولبرج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) إلى وحدة العمل الأدبي ، أى الوحدة بين الشكل والمضمون ، فالشكل والمضمون كل لا يتجزأ ، ولا يمكن تصور أحدهما بدون الآخر .
(٢) راجع الدلائل في أماكن كثيرة ، وفي ص ٣٣٣ من الكتاب خاصة .

طريق موسيقاها وأصواتها ، ودعاة الواقعية يهتمون بالمضمون في النص الأدبي ومحتواه الواقعي أو الاجتماعي ؛ فإن الفلسفة الجمالية وهي مطابقة تمام المطابقة لفلسفة عبد القاهر النقدية ، أو على أصح تعبير ، هي مأخوذة منها - تؤكد وحدة العمل الأدبي ، وتربط بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة والالتحام ، وهكذا نجد فلسفة عبد القاهر اللغوية ذات قيم جمالية مبتكرة ، فاللفظ يستمد - عنده - بلاغته من أنه ظل للمعنى ، والمعنى يستمد مزيته من حيث إنه المادة الغفل التي يصوغها اللفظ^(١).

ومن أجل ذلك رفض عبد القاهر الاعتداد بالمعنى وحده مردداً ما رددته الجاحظ من قبل^(٢) ، من أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير^(٣) ؛ وهذا هو ما قاله مالا رمية الفرنسي فيما بعد من أن الشعر لا يصنع من الأفكار ، ولكنه يصنع من الألفاظ^(٤) . ويقول بعض الباحثين : إن الشاعر لا يكفيه أن يحصل قدرًا من الأفكار حتى يستطيع أن يقول الشعر ، فنحن لانحكم على الشاعر إلا بعد أن نقرأ الألفاظ التي كتبها^(٥).

كما رفض عبد القاهر كذلك الاعتداد باللفظ وحده ، فنفي أن تكون الفصاحة صفة اللفظ من حيث هو لفظ ، وذلك في مواضيع كثيرة من دلائل الإعجاز^(٦) . والألفاظ في ارتباطها الفني إنما تكون في القصيدة - مثلاً - مجموعة الصور التي تنقل إلينا الفكرة أو التجربة أو المشاعر النفسية .

٣ -

ولا يغفل عبد القاهر أهمية المعاني الثانوية ودلالاتها الجمالية في النص الأدبي ، سواء

(١) راجع ص ١٦٢ وما بعدها من كتاب في النقد الأدبي لشوقي ضيف .

(٢) راجع الحيوان للجاحظ (ج ٣ : ص ٤٠) . ودلائل الإعجاز ص ١٦٧ .

(٣) ص ١٦٧ دلائل الإعجاز .

(٤) ص ١٠٩ الأدب وقنونه .

(٥) ص ١١٠ المرجع نفسه .

(٦) راجع مثلاً ص ٢٥٧ و ٢٩٧ الدلائل .

كانت هذه المعانى الثانوية معانى لزومية ، أو من مستتبعات التراكيب ، أو أثراً لرموز صوتية أو إيماءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالته البلاغية ، وتمنحه قيمة جمالية . وكثير من المهارة الأدبية إنما هو فى إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ، ومن أجل ذلك قرر عبد القاهر - فى كتابه دلائل الإعجاز - أن الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، ومدار هذا الأمر على الاستعارة والكناية والتمثيل^(١) ، وقرر أن المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ ، أما معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر^(٢) ، وشرح وجوهاً أخرى كثيرة لمعنى المعنى (أو المعانى الثانوية) فى مختلف فصول الكتاب . وعبد القاهر فى ذلك يتلاقى مع كل النقاد الكبار فى مختلف العصور ، بل إنهم هم الذين يتلاقون معه ، ويدورون حوله ، يقول كرومبى الناقد الإنجليزى المشهور : إن المعنى الذى نجده فى معاجم اللغة للكلمة ماهو إلا النواة التى يتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية ، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال^(٣) ، فإن أسمى ما يصل إليه فى الأدب أن يجعل^(٤) الإيماء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والقوة بمكان عظيم ، فالشاعر^(٥) يستخدم المعنى العقلى للألفاظ ، ويستخدم كذلك علاقاتها وإيماءاتها وصوتها وإيقاعها والصور الموسيقية وغيرها مما تكونه الألفاظ حين يُربط بعضها ببعض ، فإن عناصر الصورة تتكون من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، ويُضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهذه المؤثرات هى : الإيقاع للكلمات والعبارات والصور والظلال التى يشعها التعبير^(٦) . وأصبحت هذه المعانى الثانوية ذات أصالة كبيرة فى الصورة الأدبية^(٧).

(١) ص ١٧٠ و ١٧١ دلائل الإعجاز.

(٢) ص ١٧١ المرجع السابق .

(٣) ص ٤ قواعد النقد الأدبى - لاسل أير كرومبى - ترجمة محمد عوض .

(٤) ص ٣٨ المرجع السابق .

(٥) ص ١٠٢ الأدب وفنونه . وكذلك الشعر المعاصر للسحرتى ، ص ٦٩ ، ودراسات فى النقد الأدبى للمؤلف .

(٦) ص ٦٩ - دراسات فى النقد الأدبى للمؤلف .

(٧) راجع ص ٤٥ - الشعر المعاصر للسحرتى .

من كل هذه القيم صاغ عبد القاهر فلسفته البلاغية أو الجمالية ، التى جعل محورها نظريته فى النظم التى ربط فيها بين اللفظ والمعنى ، وبين دلالات الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية ، وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ، ومثار القيمة الجمالية فى النص الأدبى .

وهذه الفلسفة البلاغية هى أساس فكرة عبد القاهر فى كتابه «دلائل الإعجاز» الذى شرح فيه نظرية النظم ، وجلاها فى أوضح صورة ، وأجلى بيان ، وطبق عليها تطبيقات أدبية واسعة ، شملت كل ألوان النظم وصُور الأسلوب أو الشكل الأدبى . . وجعل عبد القاهر كل هذه القيم الجمالية دلائل الإعجاز ، أو مقدمات لدراسة وجوه الإعجاز فى القرآن الكريم على أصح تعبير .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

١ - ذكرنا أن عبد القاهر الجرجاني يعدّ علماً من أعلام النقد والبيان ، وأنه أبو البلاغة العربية ، ومبتكر الكثير من نظرياتها ^(١).

وله مؤلفات عديدة ، منها :

- المغنى فى شرح الإيضاح لأبى على الفارسى فى ثلاثين جزءاً .

- المقتصد ^(٢) وهو مختصر الحفنى ، ويعدّ شرحاً موجزاً للإيضاح .

- مختارات من شعر أبى تمام والبحترى : والمتنبى - طبعة عبد العزيز الميمنى باسم الطرائف الأدبية .

وثقافة عبد القاهر النقدية والبيانية والنحوية أغلب عليه ، ولذلك لُقّب بالنحوى لتفوقه الكبير فى النحو واستقصائه لأحكامه وعلله ووجوهه ^(٣).

طارت شهرة عبد القاهر فى كل مكان ، وتصدر حلقات الأدب والعربية فى جرجان ، وقصدهُ الناس للاعتراف من علمه ، والإفادة من فضله ، وتتلذذ عليه علماء كثيرون . . وقيل عنه : إنه فرد فى علمه الغزير ، والعلم المفرد فى الأئمة المشاهير ، فى العطر السلجوقى .

ومن آثاره الأخرى : « التكملة » وهو ذيل للإيضاح ، و« الإيجاز » وهو مختصر للإيضاح ، والجمل فى النحو ، والتلخيص وهو شرح لكتاب الجمل ، والعوامل المائة ، وكتاب فن العروض ، وكتاب العمدة فى التصريف ، وشرح الفاتحة ، وله

(١) راجع : ص ٢١٠ بغية الوعاة للسيوطى وج ٣ : ص ٢٤٠ - شلرات الذهب ، ص ٢٤٢ - طبقات الشافعية ، وج ٢ :

٢ : ص ١٨٨ - إنباه الرواة للقفطى ، وص ٤٤٣ وروضات الجنات .

(٢) مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١١٠٢ .

(٣) ج ٢ ص ٢٤٢ - فوات الوفيات .

شرحان. على إعجاز القرآن للواسطى (ت ٣٠٦ هـ) أحدهما كبير سماه «المعتضد» ،
والآخر صغير ، والرسالة الشافية في الإعجاز ، وقد طبعت مع رسالتين أخريين بعنوان
«ثلاث رسائل» علق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام وطبعت في القاهرة .

وله كتابان آخران : أحدهما هو «التذكرة» ذكره مؤلف «أنباه الرواة» ، والآخر هو
«المفتاح» ذكره صاحب طبقات للشافعية .

وأجل كتبه ، وأعظمها أثراً وأكبرها خطراً ، وأخلدها على الأيام كتابان هما :
«دلائل الإعجاز» ، وأسرار البلاغة » ، وهما أعظم ما ألف في البلاغة والنقد على مر
العصور .

٢ - وإذا كانت شهرة عبد القاهر بالبلاغة قد ذاعت وطارت في كل مكان ، فإن
شهرة بالنقد لا تقل في الحقيقة عن شهرته بالبلاغة ، وكتابه يمثلان الذروة في كتب
النقد العربي ويمثلان منهجاً كاملاً فيه .

وفي كتاب «دلائل الإعجاز» الذي ألفه عبد القاهر ليحمل مقدمات في دراسة
الإعجاز القرآني ، يتحدث عبد القاهر عن نظريته في النظم كأساس لفهم فضيلة
الكلام وبلاغته ، ولفهم إعجاز كتاب الله كذلك ، وهو في قمة كتب البلاغة والبيان ،
وفي كتابه «أسرار البلاغة» يتحدث عن المعاني الشعرية وأقسامها ويخص التشبيه
والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية وضروب التخييل بالشرح والإيضاح والبيان .

٣ - وفي مقدمة «دلائل الإعجاز» يُعرّف عبد القاهر النظم بأنه «تعليق الكلم بعضها
ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض» ^(١) ، ويجعل وجوه التعلق ثلاثة : تعلق
اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما : ويشرح وجوه التعلق شرحاً وافياً .

ويؤكد أن نظم الكلام يقتضى فيه آثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في
النفس ^(٢) ، وليس النظم في مجمل الأمر عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه
علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه فلا تزيف عنها ^(٣) ، فمداره

(١) الدلائل - تعليق المراهي - نشر المكتبة المحمودية .

(٢) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٣) ص ٥٥ المرجع نفسه .

على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ^(١) ، وليس هو إلا توخى معانى النحو فى معانى الكلم ^(٢) ، فلا معنى للنظم غير توخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم ^(٣) ، أو فيما بين معانى الكلم بتعبير آخر ^(٤) ، والفكر لا يتعلق بمعانى الكلمة المفردة مجردة عن معانى النحو أو منطوقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيها ^(٥) .

ويجمع الفلاسفة وكبار النقاد فى كل اللغات على هذا ، فالكلمة عند أفلاطون تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة كلمة على السواء ، فالكلمة معناها الفكرة ، وكذلك هى تعنى الفكرة حين تعرض فى الخارج ، فكل فكرة لا يمكن التعبير عنها تعبيراً كافياً إلا بكلمة واحدة ، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات خارجية تختلف حتى مع مرادفها اختلافاً بسيطاً فإنه يتبع ذلك أن استعمال سوى الكلمة التى ترتبط بفكره يعد خطأ ، فتغير الكلمة معناه تغير فى الفكرة ^(٦) .

ويشير عبد القاهر إلى أنه من الضرورى فى معرفة الفصاحة أن تضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلام ^(٧) ، وأن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلمة مفردة ، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى تليها ، أو ما أشبه ذلك ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ ^(٨) .

ويأخذ فى تفصيل أمر المزية ، وبيان الجهات التى منها تعرض ، فيتحدث عن وجوه النظم فى التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتكثير ، والوصل

(١) ص ٦٠ المرجع نفسه .

(٢) ص ٢٣٣ المرجع نفسه .

(٣) ص ٢٣٧ - ٢٥٠ المرجع نفسه .

(٤) ٢٥٦ - ٢٣٣ المرجع نفسه .

(٥) ص ٢٥٩ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢٧ و ٢٨ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٧) ص ٢٧ - الدلائل .

(٨) ص ٣٣ المرجع السابق .

والفصل ، والقصر ، ويفيض في ذكر ضروب من تأكيد الخبر ، ويعرض للتشبيه والتمثيل والكناية والاستعارة والمجاز ، مقررًا أن المزية فيها ليست في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبر ، ولكنها في طريق إثباته لها ، وتقديره إياها^(١) . وإذا عرض للاستعارة في بيت ابن المعتز المشهور :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

أكد أن الاستعارة هنا على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد صلحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازرتة لها^(٢) . وكذلك يفصل الكلام على مدخل النظم في بلاغة الاستعارة في قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ وقوله : ﴿ وفجرنا الأرض عيوناً ﴾ ويتحدث عن التشبيه^(٣) في مثل : زيد كالأسد ، وكأن زيذاً الأسد ، وأن في المثال الثانى زيادة في معنى التشبيه ليست في الأول ، وهذه الزيادة لم تكن إلا بما توخى في نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام وركبت مع « أن » . كما يتحدث عن ضروب من المجاز العقلى أو المجاز فى الإسناد^(٤) ، وعن ضروب الكناية فى التشبيه^(٥) ومدخل النظم فى بلاغتها .

بل إنه ليقرر أن الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجال من مقتضيات النظم ، وعنهما يتحدث ، وبها يكون ، لأنه لا يتصور أن يدخل شىء منها فى الكلم وهى أفراد^(٦) ، فإذا قلنا فى لفظ « اشتعل » من قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ ، إنها فى أعلى المرتبة من الفصاحة لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ، ولكن موصولاً بها الرأس ، معرفاً بالألف واللام ، ومقروناً إليهما الشيب مُنْكَرًا منصوباً^(٧) ، فليست الفصاحة صفة للفظ « اشتعل » وحده^(٨) .

(١) راجع ص ٤٤ - ٤٧ - الدلائل .

(٢) ص ٦٨ المرجع السابق .

(٣) ص ١٦٩ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٩١ المرجع نفسه .

(٥) ص ١٦٩ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢٥٠ المرجع نفسه .

(٧) ص ٢٥٥ المرجع نفسه .

(٨) ص ٢٥٨ المرجع نفسه .

٤ - ويقرر عبد القاهر في «دلائل الإعجاز» أن المزية للكلام إنما هي في نظمها باعتبار ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها ^(١) ، وليس الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه ^(٢) ، فالفصاحة والبلاغة عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها ، وزيادات تحدث في أصول المعاني ، كالذي أريتكم فيما بين «زيد كالأسد» و«كان زيذاً الأسد» ، ولا نصيب للألفاظ من حيث هي ألفاظ فيها بوجه من الوجوه ^(٣) ، فأنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص والمزية ^(٤) ، فليس للفظ من حيث هو لفظ حسن ومزية ^(٥) ، إذ المزية ليست بمجرد اللفظ ، وإنما تقع في اللفظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ^(٦) ، ويجعل عبد القاهر كذلك ذروة المزية والبلاغة ، وهي الإعجاز القرآني ، في النظم وحده ، لا في شيء آخر ^(٧).

وبذلك ينتهي عبد القاهر من عرض نظريته في النظم ، هذا العرض الجديد ، لتلك النظرية الجديدة أيضاً ؛ وخلاصة ما يقرره عبد القاهر :

١ - أنه لا فضل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى ، ولا بين الشكل والمضمون ، في النص الأدبي .

٢ - أن البلاغة في النظم لا في الكلمة مفردة ، ولا في مجرد المعاني ، والباحث عن الإعجاز عليه أن يتبعه في النظم وحده .

٣ - أن النظم هو توخي معاني النحو وأحكامه وذوقه ووجوهه فيما بين معاني الكلم .

٤ - ولذلك أخذ عبد القاهر في كتابه الخالد «دلائل الإعجاز» يعرض لوجوه تركيب

(١) ص ٣٣ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٧ الدلائل .

(٣) ص ١٧٠ المرجع نفسه .

(٤) ص ٢٣٣ المرجع نفسه .

(٥) ص ٢٣٥ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢ أسرار البلاغة ، شرح محمد رشيد رضا ، ط ١٩٥٩ .

(٧) ص ٢٤٦ - ٢٥٧ الدلائل .

الكلام وفق أحكام النحو ، مستنبطاً الفروق بينها ، عارضاً لأسرار المزية والحسن والبلاغة فيها .

٥ - وهذه النظرية ، وهى نظرية النظم ، بما اشتملت عليه من تطبيقات وشروح واسعة ، جديدة كل الجدة عند عبد القاهر ، ولم يعرض لها أحد قبله هذا العرض المتميز ، ولذلك جهد عبد القاهر فى إيضاحها ، ورفع الشبه عنها ، والرد على من يعترضه فيها ، من أول «دلائل الإعجاز» إلى آخره . . ففلسفة عبد القاهر البيانية تنهض على أساس فكرة النظم^(١) ، وإذا كان هناك من يذهب إلى أن عبد القاهر لم يكن مخترعاً لها ، وإنما كان هو الذى بسط فيها القول ، وأقام على أساسها فلسفة كتابه - إذ سبقه إليها الواسطى صاحب كتاب «إعجاز القرآن فى نظمه» ، وظهرت هذه الفكرة واضحة فى الصراع الذى أثاره امتزاج الثقافات ، وتعصب حملة اليونانية لفلسفة اليونان ومنطقهم ، ودفاع حملة العربية عن تراثهم وثقافتهم ، ومنها الثقافة النحوية^(٢) ، فإن كتاب الواسطى المفقود لا ينهض حجة على ذلك ، وتَعْصِبُ المثقفين بالثقافات المترجمة للمعاني ولمنطق أرسطو وعدم اهتمامهم بالألفاظ ودفاع علماء البرية عن الأسلوب العربى وتنقصهم لمعاني أرسطو ومنطقه ، كل ذلك لاشبه بينه وبين نظرية النظم عند عبد القاهر ، وعلى أى حال فإننا لا نذهب إلى أن رد البلاغة والإعجاز إلى النظم هو الجديد عند عبد القاهر ، ولكن الجديد عنده هو شرحه لنظرية النظم هذا الشرح الجديد حقاً ، وتطبيقه عليها ، هذه التطبيقات النقدية البيانية الواسعة ، وفرق على أية حال بين أية نظرية فى استنباطها ، وبينها فى قمة ازدهارها .

وإذا كان عبد القاهر لم يخرج بالنظم عن معانى النحو ، وكانت فكرة النظم عنده تقوم على معرفة هذا النحو وما ينشأ عن الكلمات حين تتغير مواضعها من المعانى المتجددة المختلفة^(٣) ، وكان ذلك ليس بالجديد الذى نقصد اهتداء عبد القاهر إليه ، فإن الجديد عند عبد القاهر هو أنه استخدم معانى النحو وأحكامه استخداماً جديداً بيانياً نقدياً محضاً . . وإلا لكان فى النحو غنى عن كل ما قرره عبد القاهر والبلاغيون

(١) ص ١٦٣ البيان العربى ، الطبعة الثالثة .

(٢) ص ١٦٤ المرجع السابق .

(٣) ص ١٦٧ المرجع نفسه .

من أحكام بيانية بلاغية ، وذلك ما يرده عبد القاهر ويؤكد نفيه له في كتابه ، كما يقرر في كل فصل من فصول «الدلائل» ألا سبيل إلى معرفة الإعجاز إلا «النظر في الكتاب الذى وضعناه ، واستقصاء التأمل لما أودعناه»^(١) ، وأنه الطريق إلى البيان ، والكشف عن الحجة والبرهان^(٢) ، وألا معنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا الوصف الذى كان له معجزاً ، والطريق إلى العلم به موجود ، أى ممكن ، ويكرر في الكتاب أنه يقرر أموراً صعبة على الفهم ، وغير ذلك مما جعل عبد القاهر يشحذ ذهنه في تقريرها ، وذهن القارئ والسامع في تقبلها ، لوجه الجدة فيها ، وأنه المبتكر لها .

٦ - ولقد اعتمد عبد القاهر على الذوق الأدبى الخالص اعتماداً كلياً في كل ما قرره من أحكام ، مؤكداً أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع . ولا يجد لديه قبولا ، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحدّثه نفسه بأن لما يومية إليه من الحسن واللفظ أصلاً ، وحتى تختلف الحال عليه ، عند تأمل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويغرى منها أخرى ، وحتى إذا عجبته عجب ، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه^(٣) .

وقد أثرى عبد القاهر البلاغة العربية والبيان العربى إثراءً جليلاً ، بما كتب في نقد الأساليب وتحليلها ، واستنباط الفروق والخصائص فيما بينها وبما عرض له من أحكام نقدية دقيقة ، على الأساليب وضروب النثر والشعر .

إنه ليس لنظرية عبد القاهر في النظم من القيمة الرفيعة ما لتطبيقاته ، فهناك يظهر ذوقه العربى السليم ، ذلك الذوق الذى لا يمكن أن يغنى فى الأدب عنه شيء ، ونظرية عبد القاهر فى رمزية اللغة ورد المعانى إلى النظم ومنهجه فى نقد النصوص نقدًا موضوعيًا ، ماهى إلا مراحل تنتهى به إلى الذوق الذى يدرك الدقائق ويحس بالفروق ووجوه الكلام وأسراره . . وإحساس عبد القاهر الأدبى السليم سابق دائماً لعقله ، والحكم على النظم عنده هو النظر فى المعنى منظوماً ، والذوق هو الفيصل الأخير فى الحكم على هذه الدقائق ، وإلى هذا فطن عبد القاهر بحسه الأدبى الصادق ، فالذوق

(١) مقدمة دلائل الإعجاز .

(٢) المرجع السابق .

(٣) ص ١٩٠ - دلائل الإعجاز .

عند الجرجاني يتحكم في نظم المعانى التى نعبر عنها ، وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطى الإعراب ، والجملة البسيطة إلى الجملة المركبة ، التى عنى بها فى الدلائل ، وفى أسرار البلاغة كذلك ، فى مبحث التشبيه عناية فائقة ، ونقدها نقدًا بيانياً أدبياً^(١).

إن الأدب عند عبد القاهر فن لغوى ، فإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون ، هذه النظرية الصحيحة هى موضع اعتزازنا بتفكير عبد القاهر^(٢) ، الذى يبدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ، ثم ينتهى إلى الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب^(٣) ، وما النقد إلا وضع مستمر للمشكلات البيانية ، فلكل جملة أو بيت مشكلته التى يجب أن نعرف كيف نراها ونصفها ونحكم فيها ، وهذا هو النقد الموضوعى كما رآه الجرجاني^(٤).

لقد اهتمدى عبد القاهر إلى كل تلك الحقائق ، التى إذا كان لها فى تفكير اليونان القدماء ما يشبهها ، وفى علم اللسان الحديث ما يؤيدها ، فإن الفضل الأكبر فى الوقوع عليها يرجع إلى مواهب عبد القاهر الفطرية المبتكرة الخصبة .

وبعد فهذه هى نظرية النظم التى يرجع إلى عبد القاهر فضل ابتكارها والكشف عنها ، والتى تعد طليعة كاملة لعلم البلاغة العربية ، كما جمع أشتات السكاكى من كلام عبد القاهر وآرائه فى كتابيه الخالدين : دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة ، وكذلك تعد طليعة لأراء النقاد المحدثين فى الصورة والشكل .

(١) راجع ص ١٥٤ - ١٦١ - الفصل القيم الذى كتبه محمد مندور فى كتابه فى الميزان الجديد - الطبعة الثانية - فى الموضوع .

(٢) ص ١٥٥ - ١٦١ المرجع نفسه .

(٣) ص ١٥٧ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٦١ المرجع نفسه .

الفصل الثانى

تيارات النقد العربى

وآثارها فى النقد العربى الحديث

- ١ -

أخذ النقد العربى الحديث أصوله من جميع المذاهب النقدية فى القديم والحديث ومن الشرق والغرب على حد سواء . . وما نشوء المذاهب النقدية ، وظهور القيم الواضحة فى النقد ، إلا أثر لهذا الأخذ ، ولذلك التأثير . . والفلسفات الحديثة فى الغرب ذات فعالية كبيرة فى حركة النقد .

فالفلسفة الوجودية أنتجت أعمال الكاتب الفرنسى الكبير «سارتر» فى النقد الأدبى ، ومنها دراساته عن : موريك وبروست ، وكتابه الشامخ عن جيته ، وكان لها صداها فى النقد العربى الحديث .

والفلسفة الماركسية وقد أثبتت إفلاسها فى مجال النقد الأدبى بما قدمت من شروح ميكانيكية بحتة عما تناولته من أعمال أدبية قدمت لنا شعارات بدلا من تقديم معايير فى القيمة ، وينتج عن ذلك أن أهم نقد أدبى قدمته الماركسية إنها يوجد عند حدودها لا فى صميمها ، ومنها نبعت الواقعية التى صارت مذهباً من مذاهب النقد والأدب .

ويلى هذا مدرسة التحليل النفسى . . وشارل مورون فى فرنسا هو خير ممثل لها ، وهو خير ممثل للنقد القائم على التحليل الفرويدى ، وقد كتب عن راسين ومالارميه . كذلك أثبتت بعض التيارات الجانبية فى النقد أنها ذات قيمة خصبة جداً نجاستون باشلارد يبدأ من تحليل الأسس بدلاً من النص الأدبى ، ثم يتتبع الالتواءات الديناميكية للصورة المجسمة عند كثير من كبار الشعراء ، ثم يقيم على هذا مدرسة نقدية متكاملة ، يمكن القول بأن النقد الأدبى المعاصر فى فرنسا قد تأثر فى أزهى زواياه بمدرسة باشلارد .

ثم تجمىء مدرسة البناء ، وهى فى أبسط اصطلاح لها مدرسة الصياغة . . وهى المدرسة البرناسية وهى حركة مهمة وجديدة منذ أن أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبى . وقدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ولكنها ذات أثر فعال . . كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس وزميله جاكسون . . ويبدو أن من الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغية التى أرساها جاكسون وهى الاستعارة والمجاز .

وللناقد لانسون تأثيره فى النقد فى فرنسا ، إذ كان أقرب هؤلاء الثلاثة شبيهاً بأستاذ الأدب الفرنسى . وقد استمر كتابه خلال الخمسين السنة الماضية منهاجاً وعقلية يتناقله تلاميذه العديدون ، ومسيطرًا على النقد الأكاديمى ، وقد ترجم محمد مندور إلى العربية كتابه «منهج البحث فى الأدب» .

٢-

على أن النقد دائماً فى حركته السريعة لتكوين مذهب نقدى كان يبعد عن الأثر الفنى ، أى عن موضوع النقد ، ويحل محله شيئاً آخر .

فالمدرسة العاطفية فى النقد أحلت نفسها محل الأثر الفنى ، ومهمة النقد لديها التعبير عما يحسه الناقد من مشاعر مختلفة حيال القصيدة الشعرية ، ومن هذه المدرسة جول ليمتر ، وأناطول فرانس .

والنقد التاريخى يبعدنا كذلك عن موضوع النقد بسعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التى نشأ فيها الشاعر .

والنقد السيكلوجى (النفسى) يبعدنا عن القصيدة أيضاً ، ويحل محلها حياة الشاعر.

والناقد الكلاسيكى لا يقترب من القصيدة بحكمه عليها وبموازينه ومقاييسه المعينة .

أما النقاد أصحاب المدرسة الجمالية فى النقد ، فهم يبعدوننا كذلك عن القصيدة بآرائهم ونظرياتهم عن الجمال والفن .

-٣-

وقد ازدهر الشعر الغنائي المستند إلى الأساس الفلسفى المذهب الكلاسيكى وهو المحاكاة ، فى فترة من فترات أدب عالمى كالأدب الفرنسى ، وإن كان هذا الازدهار لم يحدث فى العصر الكلاسيكى ، أى فى القرن السابع عشر ، وإنما حدث بعد ذلك بقرن كامل ، أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، عندما ظهر شاعر غنائى شاب هو «أندريه شينيه» الذى ولد من أب فرنسى وأم يونانية ، وكان يعشق الأدب اليونانى القديم ، فنادى بها سماء مؤرخو الأدب «الكلاسيكية الجديدة»^(١) التى لخصها الشاعر فى بيت له يقول فيه : «فلنضع أفكارًا جديدة فى ثوب قديم» . ونظم قصائد كثيرة اتخذ لكل منها موضوعًا صب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة فى أسلوب بسيط سهل جميل ، خالٍ من كل تعقيد ، وكأنه أسلوب أحد شعراء الإغريق القدماء ، ومنها قصيدته «الحرية» .

وجاءت الرومانتيكية بتيارها الفردى العاطفى المتشائم . وبتأثير الإغراق فيها نادى تيوفيل جوتييه - كرد فعل للحركة الرومانتيكية وما أحدثته من نزعة عاطفية متشائمة - بأن الشعر لايجوز أن ينظر إليه كوسيلة لغاية أخرى ، حتى ولو كانت تلك الغاية هى التعبير عن ذات الشاعر ، لأن الشعر فى رأيه فن جميل ، يعتبر غاية فى ذاته ، وهذا هو مذهب الفن للفن ، الذى يقول بأن الشعر خلق لقيمة جمالية نتجت من اللغة ، وقصيدة «الفن» لجوتييه تُعدُّ خير مصور لهذا المذهب ، ومنها نعرف أن جوتييه لا يفرق بين الشعر والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته ، وأن يختار النحات من الرخام أصله ، ولا يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر : «انحت وإبرد وشكّل حتى يستقر حلمك الطافى على الصخرة الصلبة» ، وعلى مذهبه قامت «مدرسة البرناسيين» .

ومن حيث عقّد القرن الثامن عشر سير النقد بما أدخل عليه من مقاييس جديدة مبهمة - كالعاطفة والخيال - جاءت الرومانتيكية الابتداعية فنشأت بنشأتها الفكرة الجديدة التى ينطوى عليها النقد بكل أشكاله فى القرن التاسع عشر ، ففى أوائل هذا

(١) يُعد لسنج الألمانى من واضعى أسسها بدعوته إلى القواعد والعبقرية معاً .

القرن جهرت مدام ستاي بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، ونادى «فيكتور كوزون» بأن التعبير هو القانون الأولى فى الفن ، وصار بذلك مشرع النظرية التى تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية ، ونادى «سانت بييف» بأن الأدب تعبير عن الشخصية ، وجهر «تين» متأثراً بهجل بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، أما العاطفيون فرأوا فى الأدب تعبيراً عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التى تتركها الحياة فى الإنسان ، وهكذا سادت نظرية التعبير فى النقد الفرنسى متابعة للنقد الألمانى ، الذى لم يكن يسعى لتحليل الأسلوب أو النظم ، ولم يعد يعنى بحياة الشاعر وشخصيته بل صار همه روح الشعر نفسه ، واستكشاف العبقريّة . . وجاء «كروتشه» فربط بين الشعر وعلم الجمال ، ونادى بعبقرية الشاعر ، وسعى إلى الكشف عنها وربط بين الإدراك الفطرى وطبيعة الفن الغنائية ، وقام مذهبه على الانفعالية المطلقة وعلى الاهتمام بجمال اللفظ لا بجمال الصورة . كما جاء «ريتشاردز» وهو عالم نفسانى من المشتغلين بعلم الجمال ، فألف كتابه (مبادئ النقد الأدبى) . ورأى أن الشعر تعبير عن العقل الباطنى ، وأن القيم النفسية عنصر أصيل فيه ، وأن الناقد لا يصح أن يفصل بين النقد والخلق ، ونظرية الجمع بين النقد والخلق هى آخر ما وصل إليه الفكر الحديث فى عالم النقد ، فالنقد والخلق فى جوهرهما لا يتباينان .

■ ٤ ■

ومن أشهر النقاد الغربيين .

(أ) سانت بييف ، وهو من أكبر ناقدى الكلاسيكية ، واشتد كذلك فى مهاجمته للقواعد والنماذج كأساس للنقد ، ورد العبقريّة إلى عوامل غير عوامل البيئة والجنس والزمان ، ونقد منهج الناقد الفرنسى (تين) نقداً شديداً ، وكان يضع حياة الكتّاب الشخصية والعائلية موضع الدراسة ، محاولاً الكشف عن أذواقهم وآرائهم ، فجاء نقده تصويراً لشخصيات الكتاب ، وكان يقول : النقد فن لا علم فحسب ، وينظر إليه لا على أنه فرع من فروع الفن الأدبى فحسب ، بل علم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس والاجتماع . . وكان النقد حتى عصره ينصب على تقدير القيمة الفنية للكتاب أو المسرحية موضوع النقد ، وبظهور «بييف» ظهر النقد التفسيرى الذى يعنى بطريقة خلق

الأثر الأدبي وتكوينه وارتباطه بحياة مؤلفه .

(ب) برونيتير : ونقده موضوعى تقريرى ، أخذ عن (تين) عنصر الزمان ليكشف الناقد به عن مدى تأثير اللاحق بالسابق ، وأسلمه هذا الاتجاه إلى نظرية التطور التى طبقها على الأدب ، فكتب عن تطور النقد ، وتطور الشعر الغنائى ، وتطور المسرح الفرنسى ، ورأى أن الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر تحول إلى شعر غنائى ، هو الشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر .

(ج) ليمتر : وهو زعيم النقد التأثرى فى العصر الحديث ، وكان يعنيه فى النقد مجرد الإفصاح عن المشاعر التى يثيرها فى نفسه قراءة الأثر المنقود ، وتبعه فى ذلك «أناطول فرانس» ، و«إميل فاجيه» .

(د) لسنج الناقد الألمانى : وكان متحمساً للأدب الإنجليزى عامة ، ولشكسبير خاصة ، ووضع موضع الصدارة ، بعد أن كان مغموراً نحو ثلاثة قرون . وتعصب لسنج ضد الأدب الفرنسى ، وبخاصة الأدب الكلاسيكى^(١) ، إذ كان «لسنج» يكره القيود والتقنين ، وكان يسخر من الذين يظنون أن القواعد يمكن أن تخلق العبقرية .

٥٥

وقد ترجمت أعمال كثيرة من النقد الغربى ، وكان لها تأثيرها فى أعمالنا النقدية المعاصرة ، ومن بينها : قواعد النقد الأدبى للاسل أبر كرومبى ترجمة محمد عوض ، ومنهج البحث فى الأدب للانسون ترجمة مندور ، وفنون الأدب لشارلتن ترجمة زكى نجيب ، والذوق الأدبى لأرنولد بنيت ترجمة على الجندى ، والنقد الأدبى ومدارسه الحديثة لهايمن ترجمة إحسان عباس .

وما ترجم من كتب النقد الغربى التى كانت صاحبة مذاهب فكرية عند نقادنا المعاصرين كتاب «مبادئ النقد الأدبى» لريتشاردز ترجمة محمد مصطفى بدوى ، وكتاب : ماهو الأدب لسارتر .

(١) كتب الناقد الفرنسى إميل دى شانييل (١٩٠٤) فى المقارنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية كتابه الضخم «رومانتيكية الكلاسيكيين» فى خمسة أجزاء ، كما كتب المؤلفون فيها بعد عن «كلاسيكية الرومانتيكيين» .

مذاهب النقد الحديث

١-

بنى النقاد المحدثون نظريات النقد الحديث على أسس فلسفية عامة جعلوها الأصل الأول لمذاهبه وأفكاره وأصوله ، ولا غرابة في أن يرجعوا بالنقد إلى أصول فلسفية ، فإن النقد بمعناه العام - ومن حيث هو دراسة لمذاهب النشاط الأدبي وتطبيق لها - يعد وثيق الصلة بالفلسفة ، بل علماً من علومها .

وفي القديم والحديث كثيراً ما نجد فلاسفة أدباء ، وأدباء فلاسفة .

وإذا كان علم الجمال قد أصبح معدوداً من فروع الفلسفة بل من صميم العلوم الفلسفية ، وأهم مباحثه هو الأدب ووظيفته وخصائصه وعلاقته بغيره من الفنون الأخرى ، فإن النقد - ولا سيما في العصر الحديث - صار مرتبطاً بالفلسفة ، ووثيق الصلة بها ، والمعروف أن الجمال قيمة ، وهدف يسعى الفنان إلى أن يضمّنه فنه ويحققه في إنتاجه ، وما يلبث الفيلسوف أن يشارك بفكره عمل الفنان : مقوماً له ، ومحللاً لما ينطوى عليه من أهداف . وصلة فلسفة الجمال بالفن هي بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية .

كذلك نجد أن فلسفة الجمال هي هذا الفرع الذي يعنى بدراسة تصورات الإنسان عن الجمال وإحساسه به وأحكامه عليه . وقد تساءل الفلاسفة عن السر في تلك

النشوة التي يبعثها الجمال في النفس الإنسانية ، وعنى المفكرون بتفسير حقيقة الفن ، وقدموا نظريات لا حصر لها ، ومن مجموع هذه البحوث نشأت فلسفة الجمال التي أصبحت اليوم علماً من العلوم الفلسفية ، يطلق عليه علم الجمال ، والتداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن أمر واضح .

ولقد امتدت الفلسفة الجمالية الحديثة إلى الفنون الأدبية ، فلم تعد القيمة الفنية في الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجي ، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن ، بل إنما يحكم النقد الحديث على العمل من ذاته من حيث اكتماله الفني ، وملاءمة التعبير للوسائل الفنية المستخدمة فيه ، حتى ليقول أحد نقاد شكسبير : « إن قيمة هذا الشعر إنما ترجع إلى حُسن نظامه الباطني ، وليس إلى مطابقتها لحوادث تاريخية معينة ، إن المقياس الوحيد الذي يمكن أن يسأل الفنان عنه هو أن يعبر العمل الفني عن ذاته ، أي أن يكون متسقاً من داخله » . وعندما نادى أفلاطون بأن الفن محاكاة ، ونادى أرسطو بأنه محاكاة للطبيعة ، جاء أفلوطين بتفسير آخر للفن ، وأنه محاكاة للجمال المطلق الباطن في نفس الإنسان ، وجاء ابن الفارض بنزعة الصوفي يردد قوله :

وصرَّح بإطلاق الجمال ولا تقل بتقييده مَيْلاً للزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جماله مُعَارِله ، بل حُسْنُ كل مليحة
بها قيسُ بُنَى هام ، بل كل عاشق كمجنون ليلى أو كُثِيرَ عزة

والفن الذي يدور حوله فلاسفة الجمال هو روح الإنسان بل سلاحه كما يقول أفلاطون حين ذكر في «أسطورة برومتيوس» أن آلهة اليونان عندما شرعت في توزيع الهبات على المخلوقات زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة ، أما الإنسان فقد بقى أعزل إلى أن رق له قلب الإله برومتيوس صديق البشر ، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة سرق فيها من الآلهة قيساً من النار وأهداه إلى الإنسان فعلمه الفنون . . والفن مرآة للجمال الخالد عند أفلاطون وأرسطو ، من حيث هو ترف عند

«كانت» الفيلسوف الألماني .

وفي أوروبا اليوم قد صار فلاسفة علوم الجمال الموجهين لحركات النقد والمذاهب الأدبية ، والتيارات الفلسفية العامة هناك هي التي تمهد لميلاد النظريات الحديثة في الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية .

- ٢ -

ويمكن إجمال الفلسفات الأوربية الحديثة في نظريتين :

١ - الفلسفة المثالية^(١) ، وتحفل بالمتعة الفنية في العمل الأدبي ، مهونة من شأن المضمون في ذلك العمل ، ومن غايته الاجتماعية كذلك ، وبتأثير هذه الفلسفة نشأ مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزي ، والمذهب التأثري أو الانطباعي والمذهب التعبيري في النقد ، وإذا كان لم يوجد في الأدب ما يسمى المذهب المثالي فقد وجد في النقد ، ومن نقاد المدرسة التأثرية أناتول فرانس ، وأندريه جيد .

٢ - الفلسفة الواقعية ، وتحفل بالمضمون وبأهداف الفن ووظيفته وصلته بعصره وبالجماهير التي يخاطبها ، دون إغفال للنواحي الفنية الخاصة بالأجناس الأدبية أو بالصياغة ، بعكس منازع المقلدين لهذه الفلسفة اليوم من الشباب العربي الذي يهمل أدواته الفنية ، ويغفل جوانب الصياغة وخصائص الأدب الأصيلة المقومة له ، ويريد أن يحسب عمله على الأدب والفن ، وأن يحسب عبثه في النظم على حساب الشعر الرفيع .

ولقد نشأ عن الفلسفة الواقعية : الأدب الواقعي ، والأدب الوجودي . .

وإذا كانت الفلسفة المثالية قد أثرت في الشعر الغنائي الذاتي فإن الفلسفة الواقعية أثرت في النثر عامة ، وفي القصص والمسرحيات خاصة ، لأنها من الأدب الموضوعي . فهناك إذن اتجاه فلسفي مثالي ، واتجاه دعاة المضمون من فلاسفة الفن الواقعيين .

(١) من دعاتها : جرين (١٨٨٢) ، وبرايتلي (١٩٢٤) وسواهما ، وهي فلسفة روحية .

ولهذين الاتجاهين أصول عند أفلاطون وأرسطو ، اللذين كانا يحكمان على الشعر من وظيفته الاجتماعية ، مع عناية أفلاطون بالجانب الجمالى ، وتنويهه بالشعر الغنائى الذاتى ، الذى لم يحفل به أرسطو فى كتابه «فن الشعر» من حيث حفل بالشعر الموضوعى ، وخاصة المسرحيات ، وقد أخذ فلاسفة الجمال الألمانىون ينحون منحى أفلاطون فى الاهتمام بالشعر الغنائى .

- ٣ -

وقد ساعدت علوم الجمال على تنمية الدراسات الأدبية وتطورها ، وعلى ظهور المذاهب النقدية وتعدددها ، بل أفاد منها النقد كثيراً بهدمه للقواعد القديمة وابتكاره لنظريات جديدة أقرب إلى الصحة فى نظر الجمالين من آراء غيرهم .^(١)

هذا وقد ظهر حديثاً - إلى جانب الدراسات الأدبية المعروفة فى أوروبا - علم جديد يسمى علم الجمال الأدبى ، ويحورته تتركز فى أمرين :

١ - كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب ، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية ، وقد غدت الأدب ونقده ببعض النظريات ، مثل «نظرية الصياغة» التى تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جميلة لا لذاتها ولكن إشباعاً لحاسة فطرية فى النفس ، وهى حاسة الجمال . ومثل «نظرية النغم» التى يؤمن بها الرمزىون ، فنغمات الكلام وأوزانه فى رأيهم رموز لأنواع المشاعر ، وهم حريصون على توافق الأنغام لما تبعثه من مشاعر تتأثر بها النفس .

٢ - تأثير العمل الأدبى فى الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد ، وعلاقته بالجماعة ، حتى ليقول بعض النقاد إن الأدب تعبير عن المجتمع .

ويرى أ . ريتشاردز فى كتابه «مبادئ النقد الأدبى» أن علم الجمال جنى على النقد ، ومن جانياته أنه أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة ، مثل «الانفعال الجمالى» والحالة الجمالية» إذ أن هذه الاصطلاحات لا تخرج عن كونها أوهاماً .

(١) راجع «الأسس الجمالية فى النقد العربى» لعز الدين إساعيل ط ١٩٥٥ - القاهرة .

على أن في تجديد النظريات الجمالية ومحاولة فرضها على الأدب والنقد - كما يرى مندور - منافاة لطبيعة الفن ، وابتعاداً عن جوهر الأدب والنقد وروحهما .

ومن دعاة الفلسفة الجمالية في أوروبا الكاتب الفرنسي ديدرو (١٧٨٤م) ، وكانت الألمانية (١٨٠٤) مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، وفلسفته أقوى دعامة لدعاة الرمزية ولدعاة الفن للفن ، الذين كان من أوائلهم تيوفيل جوتييه (١٨٧٢م) ، وإدجار آلان بو الأمريكي (١٨٥٢م) ، وبودلير الفرنسي . . (- ١٨٦٩م) ، وتعد فلسفة هيجل (١٨٣١م) امتداداً لفلسفة كانت الجمالية . . ومن دعاة الفلسفة الجمالية كذلك كروتشيه الإيطالي (١٩٥٢) ، وأساس النقد عنده عاطفة الشاعر في شكلها الذى تظهر فيه . . وللمدرسة الجمالية ممثلون في الأدب العربى المعاصر ، ومن بينهم طه حسين ، والزيات ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، ومصطفى صادق الرافعى ، وغيرهم .

■ ٤ ■

ومن دعاة الفلسفة الواقعية - التى لها أصول عند أفلاطون وأرسطو فيما ذهبوا إليه من الدعوة إلى وظيفة الشعر الاجتماعية - سان سيمون (١٨٢٥ م) ، وبرودون (١٨٦٥) ، وأوجست كونت (١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل (١٨٩٣م) ، وهو داعية للفلسفة الوضعية ، وإميل زولا فى مذهبه الطبيعى . . واتجهت الواقعية فى الأدب أخيراً اتجاهاين : الاتجاه الفلسفى الواقعى المادى أو الاشتراكى وزعيمه ماركس ، والاتجاه الفلسفى الواقعى الوجودى وزعيمه سارتر ، وهو صاحب كتاب «ما الأدب» الذى ترجمه جورج طراييشى ثم محمد غنيمى ، ويدعو فيه سارتر إلى نظرية الالتزام فى الأدب ، أى إلى أدب ملتزم ، والتزام سارتر يستند إلى فلسفته الوجودية التى تقرر أن على الإنسان أن يعتمد شيئاً واحداً هو أنه مسئول ، وأن عليه أن يعمل ولا يستسلم حين لا يرى الطريق ، وهو يريد لأدباء عصره أن يكونوا أدباء القدر والمسئولية ، أى أن يلتزم الأديب بمسئوليته إزاء أحداث عصره ، كما يؤكد أن الكاتب يكتب ليلقى النور على بعض الظروف ، وأن عليه أن يحذر الإنشاء الأدبى ، ويحذر أن يكتب كل شئ كما يسيل به قلمه عن غير بحث عن الكلمات^(١) ، وسارتر يفضل المضمون على الشكل ،

(١) راجع سارتر والوجودية ترجمة سهيل إدريس ، وتقديم عبد الله عبد الدائم .

وهو لذلك يحل «الجمالية والفن» المحل الثاني^(١) ، والتزام سارتر يقوم على أن يكون للأديب رأى فى الأحداث السياسية والاجتماعية د وأن يصرح بهذا الرأى ، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية^(٢) . ويدعو إلى الالتزام فى الأدب أيضاً الدكتور محمد مندور .

ومن شعراء الواقعية فى العالم العربى ، محمد مهدي الجواهري ، والبياتي ، وبدر شاكر السياب ، وبدوى الجبل ، ورثيف خورى ، وكيلاى سند . وتتردد الواقعية فى شعر كبار الشعراء من أمثال : الزهاوى ، وأبى شادى ، وعمر أبى ريشة ، وأحمد محرم ، وطبقات أخرى من الشعراء . والواقعية تنكر نظرية الفن للفن ، وتدعو إلى أن يكون الفن للحياة .

- ٥ -

وقد مزج دعاة النقد الحديث بحوث النقد ببحوث علم النفس ، وأصبح لاستخدام علم النفس - فى فهم النص الأدبى ، وفى الدراسات الشعرية ، وتراجم الشعراء والأدباء - أنصار متحمسون فى أوروبا وفى الشرق العربى ، وظهرت كتب نقدية عربية كثيرة تحمل هذا الطابع ، ومن بينها : «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» لخلف الله ، والتفسير النفسى للأدب لعز الدين إسماعيل ، والدراسات النقدية اليوم التى تنشر فى الصحف والمجلات مملوءة ببحوث علم النفس^(٣) .

والعنصر النفسى بارز فى العمل الأدبى . وعن طريق علم النفس تعرف أيضاً دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ، وقد ابتكر فرويد (١٩٣٩م) بحوثه فى التحليل النفسى العلمى التى أثرت فى سير الدراسات النفسية والنقدية معاً ، وقد بين فى بعض بحوثه الآليات التى تساهم فى عملية الإبداع الفنى .

(١) ص ١٥٣ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٥٧ المرجع نفسه ، هذا ومن دعاة الواقعية : موباسان ، وبلزاك .

(٣) وعن سار على العناية بالتحليل النفسى فى الدراسات النقدية للشعر العقاد فى دراسته لشخصية ابن الرومى ، وشخصية أبى نواس . ومحمد كامل حسين فى دراسته لشخصية المتنبى ، والنوبى فى دراسته لشخصية بشار .

ويرى الكثير من النقاد أن إقحام الدراسات النفسية على الأدب ونقده سوف يؤدي إلى نسيان وظيفة النقد ، وفيه بُعد عن روح الأدب وحقيقته ، وقد صرح فرويد بأننا لانستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي . ومن دعا إلى محاربة الاتجاه النفسي في النقد مندور وغيره من النقاد (١) .

وكذلك ربط الكثير من النقاد بين دراسات علوم الاجتماع والنقد ، ودعوا إلى استخدام نظريات علم الاجتماع في الحكم على الأدب والأدباء ، وقد بحث علماء الاجتماع مثلاً في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد ، ويترك نفسه تتجه كما تشاء ، من غير قيد ولا شرط ؟ وهذا ما يعبرون عنه بـ «الفن للفن» أو الفن للحياة ، وقد قالوا : إن الأدب تعبير عن المجتمع (٢) .

وينادى مندور بأن الأولى قصر المشتغلين بالأدب جهدهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها بدلاً من محاولة إدخال علوم أخرى مقحمة على الأدب ونقده (٣) .

(١) راجع كتاب التفسير النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل .

(٢) ٣٢ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٣) راجع في هذا :

دراسات في النقد الأدبي ، ومذاهب الأدب وهما للمؤلف

الشعر المعاصر ، والنقد الأدبي للسحرتي

النقد الجمالي زائره في النقد العربي لغريب روز

من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده محمد خلف الله

في الميزان الجديد ، في الأدب والنقد للمندور

المدخل في النقد لغنيمي هلال

الرؤية الإبداعية في شعر الهمشري د . عبد العزيز شرف

التفسير النفسي للأدب ، والأدب وفنونه ، والأسس الجمالية في النقد لعز الدين إسماعيل

الفصل الثالث

المناهج النقدية (الجديدة)

فى النقد العربى الحديث

- ١ -

نقدنا العربى القديم قائم على دراسة النصوص الأدبية والحكم عليها من حيث الجودة وعدمها ، والتميز بين الأساليب المختلفة ، ووضعها فى درجاتها من الحسن والقبح ، وهو نقد تفسيرى فى أغلب الأمر أكثر منه نقداً موضوعياً . ويخضع للمنهج التأثرى فحسب ، فذوق الناقد هو وحده الحكم فى مختلف القضايا الأدبية .

وقد رجع النقاد العرب القدماء من طبقة الأصلاء إلى هذا الذوق فى الحكم على النصوص وعلى الأدباء ، فرجع كل شىء إلى ذوق الناقد الخبير البصير بأساليب الكلام، وفى ذلك يقول ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) فى كتابه (طبقات الشعراء) : للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات^(١)، ويقول أيضاً : قال^(٢) قائل لخلف الأحمر (١٨١هـ) : إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته ، فما أبالى ما قلت أنت وأصحابك ، فقال له خلف : إذا أخذت أنت درهماً واستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ .

واعتمد بهذا الذوق كل النقاد العرب : كالآمدى (٣٧١هـ) والقاضى الجرجانى (٣٩٢هـ) ، وابن رشيق (٤٥٦هـ) ، وأبى هلال العسكري (٣٩٥هـ) ، وعبد القاهر الجرجانى (٤٧١هـ) ، وابن الأثير (٦٣٧هـ) وسواهم .

فالآمدى فى كتابه (الموازنة) يقرر أن مرجع الأمر فى الأدب إلى الذوق ، وهذا الذوق

(١) ص ٥ - طبقات الشعراء - ابن سلام - المطبعة المحمودية - القاهرة .

(٢) المرجع السابق وقد مر بنا .

يتكون بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملاسة ، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ، ممن نقصت قريحته وقلت دربته ، ويحكى عن إسحاق الموصلى (٢٤٠هـ) أن المعتصم الخليفة العباسى (٢١٨ - ٢٢٧هـ) قال له : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى ، فقال إسحاق له : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة ، ويذكر الآمدى^(١) أن الناقد لا يستطيع أن يأتيك فى النقد بعله قاطعة ، ولا حجة باهرة .

والتأثرية هى مذهب جماعة النقاد المعاصرين فى فرنسا ، وهو مذهب ليمتر الذى كان يقول : إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب ، وكذلك لانسون الذى يقرر أننا نكون أكثر تمسكاً مع الروح العلمى بإقرارنا بوجود التأثرية فى دراستنا ، وأنها هى المنهج الوحيد ، الذى يمكننا من الإحساس بقوة النص وجماله^(٢) . وكان كذلك سانت بيغ من قبلهما يقول : ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى ، ويقول كذلك : النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً ، وسيبقى فناً رفيعاً فى يدى من يستخدمه^(٣) . ولا ننسى أن مدرسة الرومانسيين فى أوروبا كانت تتجه هذا الاتجاه التأثرى فى النقد ، ناثرة على القواعد الكلاسيكية ، ولو وازناً بين آرائها النقدية ومذهب ناقد عربى قديم مثل عبد القاهر الجرجانى لرأيناها تنجح فى كل ما تذهب إليه نحو نقد عبد القاهر فى شىء من التفصيل .

فن دراسة النصوص الأدبية وتمييز الجيد من الردىء منها هو منهج نقدنا العربى القديم ، ممثلاً فى أروع أصوله ، وفى أجل مصادره التراثية ، من مثل : الموازنة ، والوساطة ، والصناعتين ، والعمدة ، وأسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى (٤٦٦هـ) والمثل السائر لابن الاثير ، وغيرها .

٢-

وفى العصر الحاضر ، وبعد اتصال أدبنا العربى الحديث بالأدب الغربية وبمذاهب النقد المعاصر فى الغرب ، حصل تطور كبير فى نقدنا العربى الحديث .

(١) ص ١٧٦ الموازنة للآمدى - طبع صبيح - القاهرة .

(٢) ص ١٣١ فى الميزان الجديد - محمد مندور .

(٣) ج ٣ : ص ٢٦ قصة الأدب المعاصر - خفاجى .

فخضع نقدنا لما يخضع له النقد الغربى الحديث من مذاهب وتفسيرات علمية موضوعية مختلفة للنقد ، فهناك التفسير النفسى للنقد والأدب ، والتفسير الجمالى ، والفلسفة المثالية ، والفلسفة الواقعية ، وغيرهما من المذاهب الفلسفية ، التى وجهت النقد الغربى وجهة جديدة ، وصار النقد تابعاً لها ، وصارت هى الرائدة الموجهة لخطواته ، وتبعه فى ذلك نقدنا العربى الحديث ، فسار فى نفس الطريق ، وخطا نفس الخطوات .

(أ) فالتطور مذهب فلسفى عند داروين ، طبقه سبنسر على الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، وأخذ برونتير يطبقه على الأدب ، فكتب عن تطور النقد وتطور الشعر الغنائى وتطور المسرح الفرنسى ، ورأى أن الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر فى أوروبا قد تحول إلى شعر غنائى رقيق هو الشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر .

(ب) ومدرسة التحليل النفسى عند فرويد^(١) ، التى تطورت إلى علم النفس التجريبى عند بكترف الروسى (١٩٢٧م) نجد صداها فى النقد قوياً ومؤثراً وعميقاً ، حتى غدت الفرويدية من أقوى العوامل فى التوجيه الفكرى والأدبى اليوم فى أوروبا ، وشارل مورون فى فرنسا اليوم هو خير ممثل لها ، فهو أكبر ممثل للنقد القائم على التحليل النفسى الفرويدى ، وقد كتب عن راسين ، ومالارميه ، ويبدأ جاستون باشلارد من تحليل الأسس بدلا من تحليل النص الأدبى ، وكتاب ريتشاردز «مبادئ النقد الأدبى» يسير فى هذا المجال .

ودخل المذهب الفرويدى فى التحليل النفسى فى نقدنا العربى الحديث ، فكتب عز الدين إسماعيل كتابه «التفسير النفسى للأدب» ، وكتب خلف الله كتابه (من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب) ، وعلى ضوء المذهب النفسى فى النقد كتب محمد كامل حسين دراسته عن المتنبى ، وكتب العقاد دراساته عن أبى نواس وابن الرومى ودراساته للعبقريات الإسلامية ، وقد أنكر طه حسين على العقاد إخضاعه أبى نواس للتحليل النفسى^(٢) ، ثم كتب النويبى دراسته عن بشار وابن الرومى ، كما كتب حلیم مترى

(١) ظهر علم النفس منذ أنشأ وليم فونت الألمانى عام ١٨٧٩ مختبراً لعلم النفس فى جامعة لايبزج .

(٢) جريدة الجمهورية عدد ١٩٥٤ / ٣ / ٥ .

(١٩٧٠) دراسته النقدية عن ناجى (- ٢٥ من مارس ١٩٥٣) وشعره ، وقد نشرها في مجلة البعثة الكويتية الشهرية التي كانت تصور في القاهرة ، وذلك في أحد أعداد عام ١٩٥٤ .

على أن المذهب السيريالى الذى يعد ريمبو من خير أعلامه قد تأثر بسيكولوجية فرويد كما تأثر بفلسفة هيغل ، وهذا المذهب الأدبى يرى أن الأدب حديث من اللاشعور ، فهو دفعات اللاوعى والتأثيرات الماضية ، وإملاء للفكر دون رقابة العقل ، بعيداً عن كل اهتمام فنى أو خلقى ، والسيريالية تنفر من موضوعات الفكر الجارية وتحقق الأساليب السائدة فى أشكالها وصورها ومجازاتها وكلماتها ، وتسخر من العقل ومنطقه ، وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤيا ، وقد نفى العقاد أن تكون السيريالية فناً (١) ، ويمثلها فى شعرنا المعاصر محمود حسن إسماعيل ، وقد خطت الدادية فى اتجاه الوعى الباطن والفن السيريالى ، حتى قال سوبو : (ضع الألفاظ فى قبة ثم أخرج منها ما يعن لك ، فبهذا يصنع الشعر الدادى) ، يقصد أنه يخرج بعيداً عن رقابة العقل ، وكان بودلير الشاعر الفرنسى (- ١٨٦٧) يقول : « إن الأشياء تفكر من خلالى كما أفكر من خلالها » .

(ج) ثم جاءت الفلسفة الجمالية فدخلت إلى النقد من أوسع أبوابه ، وصلة فلسفة الجمال أو علم الجمال بالفن والأدب بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية ، والتداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن واضح ، ومن ثم امتدت الفلسفة الجمالية إلى الفنون الأدبية - وكما ذكرنا من قبل - لم تعد القيمة الفنية فى الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجى ، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن ، بل صار الحكم على الأثر الأدبى فى النقد الحديث منصباً على العمل الأدبى من ذاته ، من حيث اكتماله الفنى ، وملاءمة التعبير للوسائل المستخدمة فيه ، حتى ليقول أحد نقاد شكسبير : « إن المقياس الوحيد الذى يمكن أن يسأل عنه الفنان هو أن يعبر العمل الفنى عن ذاته ، أى أن يكون متسقاً من داخله ، وقيمة شعر شكسبير إنما ترجع إلى حسن نظامه الباطنى وليس إلى مطابقتها لحوادث تاريخية معينة » .

(١) يوميات العقاد فى جريدة الأخبار ، أحد أعداد عام ١٩٦٢ .

وقد ذكرنا منذ قليل أن علم الجمال من أهم فروع الفلسفة الحديثة ، بل هو من صميمها ، وأهم مباحثه هو الفن ، وكان فلاسفة الجمال منذ أفلاطون يدورون حول الفن الذى هو - كما يقولون - روح الإنسان ، بل سلاحه ، حتى قال أفلاطون فى أسطورة بروميثيوس : « عندما شرعت آلهة اليونان القديمة ، فى توزيع الهبات على المخلوقات ، زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من الطبيعة ، أما الإنسان فقد بقى أعزل من السلاح ، حتى رق له قلب الإله بروميثيوس صديق البشر ، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة إذ سرق من الآلهة قيساً من النار وأهداه إلى الإنسان ، فعلمه الفنون» .

ومعنى ذلك أن النار كانت مقدمة لتطور الإنسان البدائى فى سلم الحضارة وأنها ساعدته على إيجاد الفراغ الذى استخدمه من أجل ابتكار الفنون وتطويرها والسير بها فى مدارج التطور الحضارى .

وقد أصبح كذلك فلاسفة الجمال موجهين لحركات النقد والمذاهب الأدبية فى أوروبا ، وصار علم الجمال الأدبى من أهم فروع الفلسفة الجمالية وبحوثه تدور حول تأثير العمل الأدبى من جانب ، وحول كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب من جانب آخر ، وهذا الجانب من الدراسة الجمالية المتصلة بعلم النفس من بعيد ، قد غدت الأدب بنظريتين أشرنا إليهما آنفاً وهما : نظرية الصياغة ، ونظرية النغم .

أما نظرية الصياغة فيعنى بها أن الأديب يسعى لخلق الصيغ الجميلة استجابة لحاسة فطرية فى نفسه هى حاسة الجمال ، وينادى بذلك البرناسيون أو مدرسة الصياغة ، وهى مدرسة نقدية ذات أهمية كبيرة منذ أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع فى بحوث النقد الأدبى ، وقد قدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ، ولكنها ذات أثر فعال ، كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس وزميله جاكسون ، وصار من الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغية التى أرساها جاكسون ، وهى الاستعارة والمجاز . وقد تفرع من مدرسة الصياغة أو البرناسية نظرية الفن للفن الذى نادى بها فيكتور كوزون فى السوربون عام

١٨١٨ م ، ونجد صداها واضحاً عند تيوفيل جوتييه ١٨٧٢ ، ثم أخيراً نجد لانسون يسيطر بنظرياته في الصورة والصياغة على النقد الأكاديمي ، وقد ترجم محمد مندور كتابه : (منهج البحث في الأدب) .

ومذهب الفن للفن ينادى بأن الشعر خُلق لقيمة جمالية نتجت من اللغة ، وقصيدة (الفن) لجوتييه تُعد خير مصور لهذا المذهب ، ومنها نعرف أن جوتييه لا يفرق بين الفن والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته ، كما يختار النحات من الرخام أصله ، ولا يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ، ويخضع للصورة التي يريد أن ينحتها فيه . ومن ثم نادى فيكتور كوزون بأن التعبير هو القانون الأول في الفن ، وصار بذلك رائد النظرية التي تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية .

ومن دعاة الفلسفة الجمالية في أوروبا كانت الألمانى (١٨٠٤) ، وديدور (١٨٨٤) . ومن أهم النقاد الجماليين كروتشيه الإيطالى (- ١٩٥٢) وهذه الفلسفة تهدم القواعد الكلاسيكية في النقد ، وتقيم مكانها قواعد جديدة .

ونظرية النغم يقول بها دعاة الرمزية ، وأساسها أن نغمات الكلام رموز لأنواع المشاعر ، وللمذهب الرمزي - (الذى كان من أهم شعرائه في فرنسا بول فاليرى ، ومالرميه (١٨١٨) ، وبول فرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) وغيرهم - تفسيرات كثيرة للعمل الأدبى . وقد نقد شكرى الرمزية نقداً لاذعاً في مجلة المقتطف عام ١٩٣٨ .

(د) وظهرت الفلسفة الواقعية بجناحها المادى والوجودى ، وأخضعت النقد لنظرياتها الطويلة ، التى ليس من الضرورى هنا الخوض فيها . ويمثل مقدمة الواقعيين سان سيمون (١٨٥٢) ، وأوجست كونت (١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل (١٨٩٣) ، وهو صاحب نظرية الفلسفة الوضعية ، وأميل زولا صاحب نظرية المذهب الطبيعى . ويمثل الجناح الوجودى سارتر ، ونظريته في الالتزام معروفة . والواقعيون عامة ينادون بأن الفن للحياة ، وينكرون نظرية الفن للفن إنكاراً شديداً .

(هـ) وتعددت المذاهب والفلسفات في الغرب تعدداً كثيراً ، وكل مذهب منها يقيم له فلسفة نقدية خاصة به .

ومن حيث نادت مدام ستاي بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، وسانت ييف بأنه تعبير عن الشخصية ، وكوزون بنظرية التعبير أو الصياغة أو الفن للفن ، والعاطفيون بأن الأدب تعبير عن مشاعر الأديب ، وذهب كروتشيه في النقد إلى الجانب الجمالي ، وجمع ريتشاردز نظريته النقدية بين النقد والخلق الفني ، وذهب لسنج الألماني وكروتشيه الإيطالي إلى العبقرية ، وجاءت الطليعة فربطت بين التقدم الفكري والإنساني ، وطفرد دعاة مذهب اللامعقول إلى حدود اللامعقول ، ونادى أندريه شينيه بالكلاسيكية الجديدة ، التي لخصها في بيت له يقول فيه : فلنصنع أفكاراً جديدة في ثوب كلاسيكي جديد^(١) .

كل هذا الخلط الغريب المضطرب من المذاهب والنظريات أدت إلى بلبلة نقدنا العربى المعاصر ، وإلى بعده عن تراثنا النقدى الرفيع .

٣-

وقد حاولت هذه النظريات الجديدة في النقد ، التي أقحمت على نقدنا العربى المعاصر إقحاماً شديداً ، أن تتنكر لمنهجنا القديم العربى الأصيل في النقد من جانب ، وأن تعمل على إبعاد النقد عن الذاتية وعن منهجه التأثرى الأصيل إلى جعله موضوعياً يقوم على قواعد ثابتة من العلم والموضوعية من جانب آخر ، وإذا كانت بعض هذه النظريات قد هدمت القواعد الكلاسيكية في النقد ، وهى النظريات الموروثة عن أرسطو والنقد الإغريقى القديم ، فإنها أحلت محل هذه القواعد التى نادت بإبطالها قواعد جديدة وفق ما تذهب إليه من فلسفات وآراء خاصة بها .

وموضوعية النقد وجدناها قديماً عند أرسطو ، وكانت لنظرياتها السيادة في العصر الكلاسيكى ، ثم جاءت الرومانسية وما تلاها من نظريات نقدية فحاولت الخروج على القواعد الكلاسيكية في النقد ، وهدمت آراء أرسطو هدماً شديداً .

(١) راجع : مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى ، وكتاب النقد الأدبى ومدارسه لأدموند وولسون ، ترجمة إحسان عباس ، وكتاب « دفاع عن الأدب ترجمة مندور ، وكتاب منهج البحث في الأدب للانسون ، ترجمة مندور ، وكتاب الشعر والتأمل لهاملتون ، والأسس الجمالية في النقد لعز الدين إسماعيل ، والنقد الجمالى وأثره في النقد العربى لغريب روز ، وما هو الأدب لساوتر ، ترجمة محمد غنيمى هلال .

ثم وجدنا موضوعية النقد عند دعاة التطور ، مثل برونيتير ، وقد لاقى مذهبه النقدى فى التطور نقداً لاذعاً .

ووجدناها عند مذاهب : التفسير النفسى ، والتفسير الجمالى للأدب ، ودعاة المثالية والواقعية وغيرهما .

وينادى فريق من نقادنا بالتأييد الكامل لهذه المذاهب ، ووجوب صبغ نقدنا العربى المعاصر بصبغتها ، ومنهم : محمد غنيمى هلال صاحب كتاب المدخل إلى النقد الأدبى^(١) ومحمد خليف الله^(٢) .

وينادى فريق آخرون من أدبائنا بالرفض الكامل لهذه المذاهب ، ومنهم العقاد ، ومندور ، ووديع فلسطين ، وطه حسين ، وذهبت إلى ذلك أيضاً فى كتابى : دراسات فى النقد الأدبى ، والنقد العربى الحديث ومذاهبه .

وفريق آخرون يقفون فى الموقف الوسط ، ومنهم السحرتى صاحب كتاب (شعرنا المعاصر على ضوء النقد الحديث) ، وكتاب (النقد الأدبى من خلال تجاربى) ، وكذلك النهوى^(٣) .

وقد نادى أدباؤنا المعاصرون بنظريات غامضة ومبهمة أو خاطئة ، وأغلب الظن أنهم كانوا يذهبون فى ذلك مذهب النقاد الغربيين مع عجز واضح عن إدراك غاية التجديد ، واتباع كامل وتقليد كثير لخطا نقاد فرنسا وإنجلترا .

فدعا توفيق الحكيم إلى التعادلية ، ودعا كذلك إلى مذهب الفن للفن ، ودعا أحمد أمين إلى مذهب الفن للحياة ، وسلامة موسى إلى أن الأدب للشعب ، ومحمد حسين هيكل وأمين الخولى إلى الأدب القومى .

وأنكر مندور موضوعية النقد إنكاراً شديداً ، وقال : إن حركات موضوعية النقد فى

(١) راجع مقالة له فى مجلة الثقافة المصرية حول ذلك الموضوع عدد ١٨ / ١١ / ١٩٦٣ .

(٢) راجع مقالة له فى ذلك فى مجلة الثقافة للمصرية - أكتوبر ١٩٦٣ .

(٣) مجلة الثقافة المصرية - أكتوبر ١٩٦٣ . وأيضاً عدد ٢١ ، ١٢ / ١٩٦٣ .

القديم والحديث قد فشلت فشلاً ذريعاً ، ومنها حركة قدامة بن جعفر في نقدنا العربى القديم . وهو صاحب كتاب (نقد الشعر) المشهور ، وتوفى عام ٣٣٧هـ .

على أن المذاهب العربية في النقد أغلبها فكرية عامة ، ونظرياتها عامة لا خاصة ، وقد حكمت التجارب نفسها بفشل تلك المحاولات لجعل النقد علماً موضوعياً ، وللاستفادة من العلوم الإنسانية ونظرياتها في أصول النقد ، ويقول مندور : إن الأولى قصر النقاد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ، والاعتداد في ذلك على الذوق الأدبي الذى هو ليس شيئاً عاماً بهما ، بل هو ملكة أساسها الطبع ، والدربة والمران ، ويقول القاضى الجرجاني (٣٩٢ هـ) : إن الذوق هو مرد الحكم في الأدب ، وإنه يكتسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة^(١) ، وكذلك ذهب ابن طباطبا في (عيار الشعر)^(٢) ، والمرزوقى في شرحه على الحماسة^(٣) .

وليس هناك أية جدوى من محاولة إدخال الفلسفة ونظرياتها العامة على الأدب . وقد حاول « تين » أن يخضع الأدب لقوانين يفسره بها من الزمان والمكان والجنس ، وفشلت نظريته فشلاً تاماً .

وليس هناك معنى لهذه النظريات إلا الانصراف عن الأدب وتذوقه إلى نظريات مبهمة لا تمت إليه بصلة ، مما يبعدنا عن الموضوع الأدبي والأصالة النقدية لإبعاداً شديداً . وقد أشاع فرويد ومدرسته نظريات كثيرة خاطئة ، والخطر في أن يستحيل النقد تحليل نفسياً ، وأن يختنق الأدب والنقد في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الجيد والعمل الرديء سواء من ناحية الدلالة النفسية كلاهما يصلح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، ومع ذلك فإن فرويد يبين في بعض دراساته أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى .

وكذلك الأمر في فلسفة الجمال وعلومه ، فإن نظرياته عامة إلى أقصى حد يصل إليه

(١) ص ٣١٠ الوساطة بين المتنبي وخصومه - طبع صبيح .

(٢) ص ١٤ .

(٣) ج ١ : ص ١٥ شرح ديوان الحماسة للمرزوقى .

العموم ، وهو بهذا ينافي طبيعة الفن ، والدراس الجمالى يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبى الذى يبحث فيه ، فيغرق فى لجج من التفكير والآراء الفلسفية والخلقية والنفسية تجعله فى منأى عن الأدب والذوق الأدبى ، بل تتنزع منه الحماسة الجمالية نفسها . ويرى ريتشاردز فى كتابه (مبادئ النقد الأدبى) ترجمة مصطفى بدوى : أن علم الجمال قد جنى على النقد حين أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة ، من مثل : الانفعال الجمالى ، والحالة الجمالية ، مع أن هذه المصطلحات لا تخرج عن كونها أوهاماً . وفى كتاب «الشعر والتأمل تأليف هاملتون وترجمه محمد مصطفى بدوى » نقد شديد لنظريات الناقد ريتشاردز فى كتابه (مبادئ النقد الأدبى) .

وقد فطن الجاحظ (٢٥٥ هـ) والبحترى (٢٨٤ هـ) والصاحب بن عباد إلى أن النقد شىء مستقل عن كل علم آخر ، وأن قوامه الذوق ، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكتاب (١) .

وخلاصة ذلك كله هو وجوب تنحية الأدب ونقده عن العلم (٢)

■ ■ ■

وقد تعددت المذاهب الأدبية فى أوربا تعداداً كبيراً من كلاسيكية ورومانتيكية ، وسيرالية وبرناسية ، ورمزية ، وواقعية ، ووجودية ، وسواها ، حتى لقد كتب الناقد الفرنسى أميل دى شانيل (١٩٠٤) فى الموازنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية كتابه الضخم (رومانتيكية الكلاسيكيين كما كتب النقاد بعده عن (كلاسيكية الرومانتيكيين) .

وهذه المذاهب كلها حاول المثقفون بالثقافة الأدبية الغربية تطبيقها على أدبنا العربى الحديث ، بل حتى على أدبنا العربى القديم ، فكتبوا مثلاً عن (رومانتيكية الأعشى) ، وما كان الأعشى بالشاعر الرومانتيكى بأية حال من الأحوال .

(١) ص ٤ و ٥ من رساله الكشف عن مساوىء شعر المتنبى للصاحب بن عباد الوزير (المتوفى عام ٣٨٥ هـ) . .
(٢) ص ١٣٧ فى الميزان الجديد لندور .

والتطبيق الحرفي لهذه المذاهب الغربية على أدبنا العربي غير مسلم به . كما يرى ذلك وديع فلسطين في كتابه (قضايا الفكر في الأدب المعاصر) .

ويرفض العقاد هذه المذاهب جملة وتفصيلاً ، وكذلك الزيات وطه حسين .

ويرى أحمد زكى أبو شادي (١٩٥٥م) تعاون هذه المذاهب في خدمة الذوق الأدبي ، والثقافة الأدبية والنقدية ، وكذلك يذهب الناقد مصطفى السحرتي أيضاً .

وإذا كان الغربيون فسروا الأدب تفسيرات مختلفة ، فذهب فرويد إلى أن الحافز الجنسي هو المحرك للإنتاج الأدبي ولكل إنتاج آخر ، وذهب إدلر إلى أن تأكيد الذات والنزوع إلى التفوق هو الحافز الأكبر للإنسان على القيام بعمل من الأعمال ، وذهب يونج إلى أن خيال الجماعة الإنسانية هو أكبر الصور والحوافز في أي أثر أدبي ، وذهب ستिका (١٩٠٢) إلى مذهب اللاشعور الجماعي ، فهاذا يمكن أن يفيد منه أدبنا المعاصر، ونقدنا الحديث ، من شيء ؟

- ٥ -

وأغلب شعرائنا ونقادنا وأدبائنا وكتابنا على أية حال قد تأثروا بمذاهب الغرب تأثراً كبيراً ، ظهر أثره في هذه البلبلة الأدبية والنقدية التي نعيشها اليوم ، والتي جعلت أدبنا المعاصر صوراً مشوهة لا صلة لها بترائنا وثقافتنا وأدبنا ومجتمعنا ونفوسنا بحال من الأحوال .

وكان العقاد والمازني يرجعان في النقد إلى هازليت وماكولي وأرنولد وشاستري ، فأغلب آراء العقاد مأخوذة من هازليت ومحاضراته في الشعراء الإنجليز ، ويشبهه العقاد في عنفه النقدي ، ورجع العقاد في مذهبه النقدي النفسى إلى ريتشاردز صاحب كتاب (مبادئ النقد الأدبي) الذي كتبه ريتشاردز عام ١٩٢٤ ، ويذهب فيه إلى تقرير الصلة بين مسائل النقد الأدبي وعلم النفس ، فالنقد يثير في نظره جميع الموضوعات السيكلوجية ، ووظيفة الناقد هي التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها عن طريق الإدراك الموضح لطبيعة التجربة (١) .

(١) راجع نشأة النقد الأدبي الحديث لعز الدين الأمين .

-٦-

وختاماً أؤكد ما يلي :

(أولاً) ابتعاد نقدنا المعاصر عن طبيعة النقد العربي القديم من جهة ، وعن التأثيرية في النقد إلى الموضوعية من جهة ثانية .

(ثانياً) بلبلتنا النقدية المعاصرة ، فنحن صدى كامل للغرب في هذا المجال ، وليس عندنا مذهب نقدي عربي معاصر حتى الآن .

(ثالثاً) من الأفضل أن ننادى بيا نادى به لانسون ومنصور وقبلهما نقادنا العرب القدماء الأصلاء من تأثيرية النقد من ناحية ، ومن الانتقال بالنقد إلى جانبه الذاتى الأصيل ، وهو فن دراسة الأساليب والتميز بينها والحكم عليها من ناحية أخرى .

(رابعاً) جميع المذاهب النقدية في الغرب لا تصلح أساساً - كلها أو بعضها أو مذهب منها - لمذهب نقدي عربي جديد .

(خامساً) وجوب الاستفادة من مختلف الآراء والمذاهب النقدية في أدبنا العربي القديم ، من مثل آراء علماء الإعجاز وعلماء البلاغة ، وعلماء النقد ، وعلماء الموازنات الأدبية .

(سادساً) التأكيد على الصياغة والاهتمام بها في كل تطبيق نقدي ، لأن الصياغة هي الأساس الأهم لكل عمل أدبي .

(سابعاً) يجب التأكيد على ضرورة الاستقلال الكامل في أعمالنا النقدية عن كل مذاهب النقاد الغربيين من جهة ، وعلى محاولة الاهتداء من جهة أخرى إلى مذهب نقدي متكامل يصلح أساساً لبلورة ثقافتنا النقدية في أصول سليمة واضحة .

الفصل الرابع الأسس الحديثة في نقد الشعر

الإلهام والصنعة قديماً وحديثاً :

١ - وقف الفكر الإنساني القديم أمام الفنون عامة والشعر خاصة معجباً مشدوها ، يتساءل : كيف جاء هذا الجمال ، وما مصدره . . وقد حاولوا - نظراً للروعة الفنية في الشعر - رده إلى مصدر يمكن أن يبيح منه هذا الجمال وتلك العظمة التعبيرية المؤثرة .

٢ - وقد كان من أقدم الذين تناولوا هذه القضية أفلاطون الفيلسوف اليوناني القديم ، فقد تناول ذلك في محاورته (أيون) التي ترجمها إلى العربية الدكتور محمد صقر خفاجة ، والدكتورة سهير القلماوى ، وقدرت فيها مصدر الشعر إلى الإلهام الإلهى .

يرى أفلاطون أن الشعر نوع من النشوة الفنية يغيب فيها الشاعر عن شعوره ، فهو إلهام ، ومصدره إلهى محض ، فالشاعر عنده لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهِمَ لأن الشاعر، ومثله في رأيه الناقد ، لا يصدر عن العقل بل عن الإلهام الإلهى ، فهو يفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله ، وإلا لأصبح غير قادر على نظم الشعر . . إذ الشعراء عنده لا ينظمون عن فن ، بل عن موهبة إلهية ، فهم يستمدونه من الآلهة وربات الشعر، ومن ثم صاغ الخيال الإغريقى القديم للشعر إلهاً هو « أبولو » وإله الشعر هو الذى يفقد الشعراء شعورهم ليتخذهم وسطاء يتكلمون بوحى منه كالأنبياء والملمهين ، والإله هو الذى يحدثنا بالسنة الشعراء .

يقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها ، فتمجد بأناشيد أو بأية أشعار أخرى مآثر الأجداد ، فتربى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجرؤ على الاقتراب من أبواب الشعر ، وإهماً أن الصنعة تكفى لخلق الشعر » فإنه لن يكون سوى

شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم» .

والشاعر عنده^(١) هو نور وكائن مقدس يخلق في السماء ، ولا يبدع شيئاً حتى يتلقى الوحي ويغيب عن حواسه ولا يعود تحت سيطرة العقل .

ولأن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي عند أفلاطون كان موضوع الشعر عنده هو الآلهة أولاً ، ثم الأبطال ، لأن في بطولاتهم سر الآلهة ، ومن الآلهة استمدوا هذه البطولات ، ثم الناس عامة ، ووظيفة الشعر عند أفلاطون في تراتيله الدينية هي مدح حكمة الآلهة وعظمتها وقديسيتها ، وفي الملاحم هي الإشارة بشجاعة الأبطال وأعمالهم الخارقة ، وشجاعتهم الفائقة ، وفي مدح الناس الإشادة بعدلتهم ، لأن العدالة أساس الفضيلة ، وهي مستمدة من الله . . ويفضل أفلاطون الأناشيد الدينية أو التي تمجد الفضائل والخير .

وبسبب هذا الإلهام استمد الشعر ينابيعه الكبرى من الأساطير ، وخلق الشعراء أنفسهم أيضاً الأساطير ، وكان الشعر في القديم لغة الكهان ، وكان الشعراء هم المعلمين الأول للإنسانية . . وظل الشعر مرتبطاً عند الكثير من فلاسفة اليونان وأنصارهم بالإلهام الإلهي ، وبأبولو إله الشعر والفنون .

لقد اتخذ الشعراء - بتأثير هذه النزعة من قديم العصور حتى اليوم - من الأساطير كما أشرنا مادة للشعر ، فاتخذت الملاحم أو الشعر القصصى أو القصة الشعرية مادتها من عجائب الأفعال ومن الحوادث الخارقة للعادة ، ومن أنباء المعارك والبطولات والأبطال ، مما تمثله الإلياذة والأودسا لهوميروس ، والإنيادة لفرجيل ، والكوميديا الإلهية لدانتى ، والفردوس المفقود للمتون ، وسواها . وفي الشعر العربي الحديث صور كثيرة لهذه الملاحم ، وخاصة في شعر علي محمود طه صاحب ملحمة أرواح وأشباح ، وغيرها . وكذلك اتخذت المسرحية من الأساطير مادة لها ، كما نرى في مسرحية أوديب الملك

(١) محاوره آيون .

لسوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق م) ومسرحية أوديب لتوفيق الحكيم ، وكذلك مسرحية فاوست لجوته ، وغيرها من المسرحيات الكبرى في آداب الشرق والغرب .

وقد جسم الشعراء العرب في العصر الجاهلي هذا الإلهام الإلهي للشاعر تجسماً واضحاً فيما أسموه شيطان الشاعر ، وبدلاً من آلهة الفنون عند اليونان تجسد شياطين الشعراء عند الجاهليين ، وبدلاً من أبولو إله الشعر ، نجد شيطان الشعر ، وبدلاً من جبل برناس عند اليونانيين - وهو مقر أبولو وآلهة الفنون والشعر - نجد وادي عبقر موطن الجن عند العرب الذين يجعلون كل الأعمال العظيمة الفائقة منبعثة منه وتأثيره وإلهامه ، وإذا ما وصفوا عظيماً قالوا : إنه عبقرى ، وعندما يتحدثون عن صنعة فائقة مذهلة يقولون : صنعة عبقرية . ويقول الشاعر القديم في رجز له :

إنى وإن كنتُ صغير السنِّ

وكان فى العين نُبو عنى

فإن شيطانى أمير الجن

يذهب بى فى الشعر كل فن

ولما جاء الإسلام حارب هذه الأوهام والأساطير ^(١) وألغاه ، وأمر المسلم بأن يستمد من الله وحده كل عون له في جميع أموره « ولكن خرافة (شيطان الشاعر) بقيت ماثلة عند النقاد العرب وإن كانوا قد أبدلوا الشيطان بالملك ، فقال الثعالبي (٤٢٩ هـ) في حسان بن ثابت الشاعر الإسلامى الكبير : كان حسان يقول الشعر في الجاهلية فيجيد جداً ، وَيُعَبَّرُ في نواصى الفحول ، ويدعى أن له شيطاناً يقول الشعر على لسانه ^(٢) كعادة الشعراء ، فلما أدرك الإسلام وتبدل الشيطان ملكاً تراجع شعره ، وكاد يرك في قوله ، ليعلم أن الشيطان أصلح للشعر ، وأبقى به ، وأذهب في طريقه ، من

(١) ومن الأساطير : قصة الغول التى وصفها تأبط شراً (٥٣٠ م) في شعره (١ : ١٦٢ تاريخ آداب اللغة العربية لزيدان) ، وقصة طوق الحمامة في شعر أمية بن أبى الصلت وغير ذلك .

(٢) قال حسان بن ثابت :

ولى صاحب من بنى الشيصبان
فطوراً أقول وطوراً هوة

الملك»^(١). ويتأثير هذه النزعة كذلك ذهب الشاعر «هوراس» شاعر الرومان (المتوفى عام ٨ ق م) في قصيدته «فن الشعر» إلى أن الشاعر صديق الآلهة .

وكان أفلاطون يذهب إلى أنه لا قيمة للشعر إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة ، وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، فلا تكفى الصنعة وحدها لخلق الشعر .

وكان أفلاطون أكبر ممثل لنظرية الإلهام في الشعر ، وقد ردد الكثيرون من النقاد الرومان رأيه ، ومنهم هوراس وشيشرون ، وكذلك اعتنق مذهبه أدباء وشعراء عصر النهضة في أوروبا ممن ذهبوا إلى أن الشاعر هو صاحب رسالة إلهية ، ونفس سماوية ، وعبقورية يشرق عليها الإلهام الإلهي بنوره ، بل هو ملك نزل إلى الأرض ، وكان الرومانتيكيون من شعراء وكتاب ونقاد خيرَ ممثلين لنزعة أفلاطون في الإلهام الإلهي عند الشاعر . فقد أحبوا فلسفة أفلاطون ، ونادوا بأن الشعر يجب أن يستمد من الإلهام واللاشعور ، ومن ذات الشاعر وعواطفه ومشاعره ، حتى قال كارليل الكاتب الإنجليزي المشهور (١٧٩٥ - ١٨٨١ م) : إن الشعر هو الموسيقى الأزلية التي يسمعها الشاعر من وراء الوجود ، وقد فسرت الشعر بالإلهام في مواضع كثيرة من مؤلفاتي^(٢).

والنزعة الأفلاطونية التي تمجد العبقرية الملته وتجعلها مصدر الشعر والموحى به لا تزال هي سر نزعة الكثيرين من الأدباء والنقاد في أوروبا الذين يفسرون سر الجمال في الفنون ، وفي الشعر خاصة ، على أنه أثر للموهبة أو العبقرية التي يعجز الفكر عن تحليلها لأنها هبة من السماء ، وآخر من مذهب إلى تمجيد العبقرية هو كروتشيه الناقد الإيطالي (١٩٥٢) ، وهم في غالب الأمر جد متأثرين بالنزعة الرومانتيكية الابتداعية التي نشأت معها الأفكار الجديدة في النقد بكل أشكاله في القرن التاسع عشر ، والتي تنظر إلى الأدب على أنه من إنتاج الإنسان وعبقريته ، وأن مهمة النقد هي تفسير ذلك الأدب تفسيراً علمياً باعتباره تجربة حية للفرد في بيئته الخاصة .

(١) ص ٨٠ خاص الخاص للتحالبي ط ١٩٠٨ .

(٢) انظر : ص ١٩٠ صور من الفكر العربي وتاريخ الإسلام ، والحياة الأدبية في العصر الجاهلي ، وابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان ، وديوان أحلام الشباب ، والبناء الفني في القصيدة العربية . وكلها للمؤلف .

وقد وقف شعراء المهجر مع هذه النزعة الأفلاطونية أو الرومانتيكية على حد سواء ، فهذا إلياس فرحات الشاعر المهجري الكبير يقول : إنه أخذ شعره من الطبيعة والكون والحياة ، وهو كتفسير جديد للإلهام الإلهي يذهب إليه فرحات ، وذلك في قصيدته «منابع الشعر» التي يقول فيها :

يقولون عمن أخذت القريض وممن تعلمت نظم الدرر
فقلت : أخذت القريض صبيهاً عن الطير وهى تغنى للسحر
وعن خطرات عليل النسيم يمر فيشفى عليل البشر

إلى آخر ما قال في هذه القصيدة الجميلة (١). وقد جعل أبو ماضي الشاعر في السماء ، وصوره فوزى المعلوف على بساط الريح ، إلى غير ذلك من خيالات الشعراء .

٣- وهناك مذهب آخر يفسر لنا مصدر الشعر تفسيراً مناقضاً لمذهب أفلاطون وهو مذهب أرسطو الفيلسوف الإغريقي القديم ، وتلميذ أفلاطون ، فقد ذهب هذا الفيلسوف الكبير إلى أن الشعر صنعة وتعلم وليس إلهاماً روحياً ، فلم يعتد بالجانب الروحي ، وهو جانب الإلهام الغيبي في نقده ، وأخذ يحلل ألوان الشعر ويحدد معالمه ، ويبحث في القوانين الفنية والنقدية فيه وأثرها ، فشرح نظرية أفلاطون التي تقول : « إن الشعر محاكاة » ، شرحاً جديداً (٢) ، ورأى أن المحاكاة تقليد ، وكلمة التقليد في الشعر عند أرسطو هي الصنعة والجهد والمهارة الفنية (٣) ، وقسم الشعر إلى : قصصى ومسرحى وغنائى ، وتحدث عن قوانين النوعين الأولين ، وأهمل النوع الثالث ، وهو الشعر الغنائى ، لأسباب مختلفة يذكرها النقاد (٤).

وكل من هذين الفيلسوفين يمثل لاتجاه عام في نقد الشعر ، ظل سائداً طوال العصور ، فأفلاطون يمثل المذهب الإلهام والطبع والموهبة في شعر الشاعر ، وأرسطو يمثل المذهب الصنعة والتعلم والاكتساب .

(١) ص ٣٢٣ فصول من الثقافة المعاصرة لحفاجى .

(٢) ص ٦٤ - ١٢٦ قواعد النقد الأدبي - كرومبى - ترجمة محمد عوض محمد ، وص ٤٤ - ٥٤ من الأدب والنقد لندور ، وص ٦٤ - ٧١ المدخل لخلال .

(٣) ص ٩٦ و ٩٧ المرجع نفسه .

(٤) راجع ص ٣٢ البناء الفني للقصيدة العربية .

وقد اعتنق مذهب أرسطو كثير من أدباء الرومان وأدباء أوروبا في العصور الوسطى والعصر الحديث ، وساد هذا المذهب في العصر الكلاسيكي (القرن السابع عشر والثامن عشر) لأن فلسفة أرسطو كانت هي السائدة عند الأدباء والكتاب والشعراء الكلاسيكيين ، وهي فلسفة تنكر الإلهام في الشعر ، وتذهب إلى الصنعة والتقليد والمحاكاة والاحتذاء للنماذج الأدبية المشهورة .

ونشأ في أوروبا بتأثير نزعة أرسطو هذه كثير من الشعراء والنقاد الذين يقللون من أهمية الإلهام ، ومنهم :

(١) إدجار آلان بو الأمريكي (١٨٥٢ م) وهو من دعاة مذهب الفن للفن ، وقد رد إكثار الشعراء من الحديث عن الإلهام إلى كبريائهم وغرورهم وحبهم للزهو والخيلاء أمام الناس ، ورأى أنه محض أسطورة من الأساطير .

(٢) بودلير الشاعر الفرنسي وهو من دعاة « الفن للفن » أيضاً (١٨٢١ - ١٨٦٧ م) ، وقد ندد بمذهب الإلهام ، ودعا إلى فهم الشعر على أنه صنعة ، ونادى بأن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق النقدي ، وأن يخضع الشعر بدلا من أن يخضع هو له .

(٣) سبندر الإنجليزى الذى رأى أن كل شىء فى الشعر إنما هو صنعة وجهد ، ودليل ذلك أن الشاعر قد يستمر فى نظم قصيدته شهوراً أو أعواماً ، وأماننا مثل من الشعر العربى ، وهو زهير بن أبى سلمى مثلاً ، ويقول سبندر : إنه ليس للإلهام معنى سوى انبثاق الفكرة الأولى فى ذهن الشاعر ويأتى بعد ذلك البناء والصنعة والعمل .

(٤) كروتشيه الناقد الإيطالى (١٩٥٢ م) شرح هذا الناقد الإلهام الإلهى بأنه استغراق الشاعر فى فكرته التى تستولى على لبه ، وهذا الاستغراق الفكرى يؤدى بالشاعر إلى نوع من الجنون ، ولذلك عدت العبقرية أخت الجنون ، والعبقرية ماهى إلا القدرة الفنية التى تعد مكتسبة من العمل والصنعة والجهد ، فالإلهام عند كروتشيه هو حب الفكرة والهيام بها والمثابرة على طلبها .

(٥) رأى هيدجر :

كان هيدجر (١٨٨٩ - ١٩٦٠ م) زعيم الوجودية الألمانية والناقد الكبير يتجه فى

نقده إلى « العمل الفني » نفسه محاولاً وصفه باعتباره « ظاهرة معاشة » وقد وقف على دراسة « الظاهرة الفنية » مبحثاً خاصاً في كتابه « متاهات » ، حيث درس « الأصل في العمل الفني » . ويرى هذا الناقد أن الفنان نفسه هو الأصل في العمل الفني ، ويضيف إلى ذلك أن الأصل في الفنان إنما هو العمل الفني أيضاً ، والعمل الفني عنده بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة ، فما يسجله الشاعر إنما هو أولاً إشعاع الحقيقة عبر الوجود الذي يصوره الفنان . إنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله ، وكأنها هو مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح أو الانكشاف ، وهذا هو السبب في أن العمل الفني العظيم إنما يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكثفة بذاتها ، وكأنها هو عالم قائم بذاته ، فلا قيام للعمل الفني إلا إذا امتدت جذوره في أعماق الطبيعة ، حتى يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان . والشعر عنده معناه الإبداع والخلق ، وهو ينطوى على عملية إبداعية يحاول فيها الشاعر أن يجعل من الظاهر تعبيراً عن الباطن .

وقد ، حرر هيدجر التفكير الجمالي من تلك التأملات العميقة التي تدور حول الإلهام وعبقريّة الفنان ، واتخذ من العمل الفني ظاهرة معاشة ، فركز كل اهتمامه في العمل الفني وحده .

مدرسة فرويد وعالم اللاشعور

وصلتها بقضية الإلهام والصنعة

١ - تعددت الدراسات النفسية منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وظهر علم التحليل النفسي على أيدي فرويد وغيره ممن بحثوا عن مركبات وعقد النفس ، وعمل الغرائز والأحلام ، وصاحب ذلك نمو علم النفس التجريبي الذي يدرس فيه الإنسان على أساس التجارب العلمية في المعامل ككائن عضوي^(١) .

ويرجع فرويد كل الأعمال والميول والفنون إلى الغريزة الجنسية ، فالفن في أصوله صدى للزغزغات الجنسية ، وهذا المذهب امتداد للمذهب الطبيعي الذي كان ينادى به

(١) راجع أسس علم النفس لعبد العزيز القوصي - القاهرة ١٩٥٠ ، و ص ٧٣ - ٨٣ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل ، و ص ٤١ و ٤٢ و ٥٢ - ٥٦ و ٨٣ و ٨٤ في النقد الأدبي لشوقي ضيف .

أميل زولا ، والذي يُعدُّ تطوراً للمذهب الواقعي ، ويزعم أصحابه أن المسيطر على الإنسان هو حقائق حياته العضوية ، كالغرائز وحاجات البدن المختلفة .

وقد أغفل فرويد في ذلك القوى الروحية ، كما أغفل القوى الخفية الجماعية المدفونة في أعماق اللاشعور ، والغنية بصور الأحياء التي يشترك فيها الجنس البشري ويستمد منها الفنان والشاعر أحييتهما الفنية ^(١) ، ورد عليه برجسون بفلسفته التي تقوم على مذهب الحس الباطني الذي هو رجوع إلى القيم الروحية ، وعناية بالجانب النفسي الخاص من الإنسان .

ويذهب فرويد إلى أن الأحلام تعبير عن الرغبات المكبوتة في عالم الشعور ، فيودعها الإنسان في أعماق نفسه (وهي ماسماها فرويد عالم اللاشعور) ، وعندما يفقد الانسان السيطرة على عقله وحواسه ، تظهر هذه الرغبات المدفونة في عالم اللاشعور حرة طليقة في صور ورموز مختلفة .

٢- وبعد أن كشف فرويد عالم اللاشعور والتحليل النفسي العلمي ، أخذت قضية الإلهام في الشعر طابعاً علمياً جديداً ^(٢) .

فالفن والأدب والشعر عند فرويد كالحلم ، تعبير عن أمل مكبوت في الشعر مستقر في أعماق النفس ومناطق اللاشعور ، والفنان والشاعر عنده في استغراقهما الفني وفي استمداهما من اللاشعور شبيهان بالحالم تماماً .

ففي الآثار الأدبية - وبخاصة الشعر - تبدو بوضوح خصائص الأحلام ، فكل ما يتحقق في الحلم يتحقق مثله في العمل الإبداعي الفني ، وكل تجربة شعرية إنما تستمد

(١) هذا هو رأي يونج ، وهو من شرحوا مذهب اللاشعور الجماعي شرحاً ممتعاً ، وقد أكد أن مرد الأدب إلى الأساطير البدائية الموروثة عن عصور الإنسانية الأولى عن غير وعي أو عَمَّا يشبه الحلم ، وكان الأدب تعبير عن الأسلاف (ص ٤٢ النقد الأدبي لشوقي ضيف) ، فقد نقل يونج البحث في اللاشعور من الفرد إلى المجتمع (ص ٥٤ المرجع نفسه) .

(٢) إذا كان الرومانتيكيون يعتبرون الشرح هو العمل الأساسي للناقد ، فينزعون في النقد نزعة تفسيرية ، فإن النقد على مذهب فرويد تفسيري أيضاً ، يقوم على أساس نفسى من دراسات فرويد في التحليل النفسى .
راجع في ذلك (الأدب وفنونه لعز الدين اسماعيل ص ٧٣ - ٨٢) وفي النقد لشوقي ضيف ص ٥٢ .

انطلاقتها من عالم اللاشعور ، فمنه يصوغ الشاعر أغانيه الذاتية ، وألحانه المعبرة عن أعماق نفسه ، وعن آماله وآلامه المدفونة في دنيا اللاشعور الفسيحة ، فتستريح مشاعره، وتتحرك نفسه من قيودها الثقيلة .

فالإلهام الإلهي عند أفلاطون ومدرسته ، وعند الرومانتيكيين الحالمين ، تطور إلى مذهب علمي يقوم على أصول من التحليل النفسي عند فرويد وتلاميذه .

فالعامل الفني يتم عند الفنان في حالة واعية ، ويكون أكثر قرباً من أعماق نفسه وطوايا صدره ، إذا هو تم في حالة لاشعورية ، ويؤكد جوته أنه كتب أحسن قصصه في فترة نوم حاملة غريبة ، ويقول الناقد (هوسمان) : إن إنتاج الشعر عملية فيها من الانتباه أقل مما فيها من الغفلة اللاإرادية . ويقول « بيرت » : إن أحسن الشعر والقصص وأبدع الصور إنتاج النشاط اللاوعي للعقل .

وبذلك نقف أمام تحليل وتفسير علمي جديد لقضية الإلهام الإلهي في الشعر .

فالشاعر المبدع إذن يستمد أصول أخيلته وتجاربه الشعرية من عالم اللاشعور الفردي، أو الغريزي عند فرويد ، أو الجماعي عند يونج^(١) ، وهذا هو التحليل الجديد للمذهب الإلهام في الشعر .

(١) كان يونج وتلاميذه لا يقدرون إلا الأعمال الأدبية الخيالية التي تلتقي بها خلفه القدماء من أساطير يتراءى فيها خيال الجماعة الإنسانية الكبرى ، فهذا الخيال عندهم أكثر حيوية وخصباً من خيال الفرد (في النقد الأدبي لشوقي ضيف، ص ٥٤ و ٥٥) .

التجربة الشعرية

- ١ -

لم تعد القصيدة الحديثة استجابة لمناسبة طارئة ، أو حالة نفسية عارضة ، بل صارت تنبع من أعماق الشاعر ، حين يتأثر بعامل معين أو أكثر ، ويستجيب له أو لها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير ، وقد لا يكتنفها ، ولكن لا تتخلى العاطفة عنها أبداً^(١) . وهذا ولا شك اتجاه رومانسى فى القصيدة ، وفى الانفعال بها وجعلها نابعة من أعماق نفس الشاعر ، معبرة عن ذاته . . ويقول لاسل أبركرومبى فى كتابه « قواعد النقد الأدبى » : إن لفظ التجربة ليس معناه هنا المحاولة ، بل ما يعرض للإنسان من فكر أو إحساس : أو نحو ذلك^(٢) . .

ويقول ناقد آخر : العمل الأدبى هو التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية ، فالعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير^(٣) ، والانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها^(٤) . ويقول السحرى الناقد : إن القيمة الفنية للقصيدة هى فى تواؤم تجربتها الشعرية مع صياغة هذه التجربة^(٥) .

ولقد كانت القصيدة العربية فى أغلب الأمر تعبيراً عن مناسبة طارئة أو عن حالة نفسية عارضة ، وكانت لا تعبر عن ذات الشاعر تعبيراً صادقاً عميقاً ، فنار بعض النقاد المعاصرين على كبار الشعراء الذين تقف قصائدهم على هذا المستوى ، وهاجم العقاد الشاعر شوقياً هجوماً شديداً فى كتاب « الديوان » قائلاً لشوقى :

« إن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا

(١) ص ٥ ديوان وحى السماء للشاعر أبو شادى - ط نيويورك ١٩٤٩ .

(٢) قواعد النقد الأدبى - ترجمة محمد عوض محمد ط ١٩٣٦ .

(٣) ويُعرف « سانت بيغ » الشعر بأنه التعبير الجميل عن شعور صادق .

(٤) ص ٩ و ٢٢ و ٤١ و ٤٢ النقد الأدبى لقطب .

(٥) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .

يرجع إلى مصدر أعمق من الخواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح من من وراء الخواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات - كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر - فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية . وهناك ماهو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الخواس الضالة والمدارك الزائفة» .

ومن ثم حارب العقاد وزملاؤه شعر المناسبات ، ودعوا إلى أن تكون القصيدة تعبيراً عن وجدان الشاعر وذاته . . وكان ممن دعا إلى ذلك أيضاً مطران .

ثم جاء أبو شادي فدعا إلى التجربة الشعرية بمعناها النقدي الذي لا يخرج عما ذكرناه ، وهو أن تكون القصيدة نابعة عن أعماق النفس ، معبرة عن ذات الشاعر ، وفي ذلك يقول بعض النقاد : إن العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موجية ، فالعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، والانفعال بالتجربة والشعور بها يسبق التعبير عنها .

ولذلك حاربت المدارس الجديدة في الشعر العربي شعر المناسبات ، لأنه غالباً لا يكون تعبيراً عن أعماق نفس الشاعر ، ولا صدى لانفعال عميق بفكرة القصيدة .

وإذا كانت أغلب قصائد الشعر العربي القديم قد قيلت في مناسبات طارئة ، فإن معنى ذلك أن جملة الشعر العربي تبعد عن ذات الشاعر ووجدانه وعن أعماق نفسه .

وإذا كنا نحكم بهذا المقياس فإننا نكون مخطئين غاية الخطأ ، فإن الشعراء الذين يتحدثون عن مناسبة يتفاوتون ، فهناك شاعر يترك المناسبة نفسها ليتحدث في أعماق نفس الموضوع وانفعاله به ، كمرثية المعري في الفقيه الحنفي ، وقصيدة البحتری في إيوان كسرى ، مثلاً ، فالشاعران كلاهما قد تجاوزا المناسبة إلى صميم الموضوع ، وعبرا عن انفعالهما به .

وهناك شعراء يقفون عند حد المناسبة ذاتها لا يعبرون في قصائدهم عن انفعال ، ولا يصدرون عن عاطفة قوية ، فذلك الشعر هو المعيب في حد ذاته ، لأن الشاعر لم يعبر عن ذاته ووجدانه وانفعاله بموضوع القصيدة تعبيراً قوياً مؤثراً .

وفي الشعر العربي القديم والحديث صور كثيرة لتجارب شعرية مؤثرة ، كقصيدة

ابن زريق البغدادي :

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه
وقصيدة المتنبي :

عيد بأية حال عذت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد
وقصيدة البحتري في إيوان كسرى :

صننت نفسي عما يندس نفسي وترفعت عن جدّا كل جبس

ومنها مرثية مالك بن الريب لنفسه ، ومنها كذلك قصيدة العودة لإبراهيم ناجي ،
وقصيدة الأشواق التائهة للشابي ، وقصيدة الشاعر والسلطان الحائر لأبي ماضي .

والتجربة الشعرية تشتمل على حدث فكري نفسي ، أي موقف معين للشاعر ،
عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته لأول مرة بحيث أبرزه عملاً قائماً بنفسه ، عملاً
له كيانه وله صفاته ، وله وضوح التجارب الكبرى التي تمر بنا في حياتنا ، ففيه وضوح
الرؤية ، وهو يتكون من جزئيات كثيرة ، ركز فيها الشاعر تأملاته وتنقل تنقلاً طبعياً
فيها من جزء إلى جزء ، وكأنها هو بإزاء بناء كبير يريد أن يقيمه^(١) .

٢-

والأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية كما يقول
شوقي ضيف^(٢) ، ومن عناصر التجربة كذلك الفكر أو العقل ، إذ هو الذي ينظم
الأحاسيس ويهيمن عليها ، ويقيم من شتاتها بناءً متكاملًا ، ويأتي بعد ذلك الخيال
بتركيبه للصور ، والموسيقى بإيجاءاتها الحاملة .

ولابد من أن تكون التجربة صادقة ، بأن يكون الشاعر قد عاشها أو أدمن فيها
ملاحظته واستغراقه الفني وعاش في حقيقتها الفنية .

وكلما قربت التجربة من عمل مثالي أو بطولي أو ملحمي أو من الأمور الخارقة

(١) راجع ص ١٤٠ في النقد الأدبي لشوقي ضيف .

(٢) ص ١٤٦ المرجع نفسه .

والأساطير ، أو من مثيرات العواطف والمشاعر ، كان ذلك أكثر توفيقاً لها ، ولذلك قال النقاد كالأصمعي : إن الشعر فن يقوى في الشر ولا يقوى في الخير ، واستدلوا على ذلك بضعف شعر حسان في الإسلام وقوته في الجاهلية ، وقد أكد هذا المعنى الثعالبي في كتابه « خاص الخاص » إذ لاحظ أن حساناً حين كان يلهمه شيطانه كان قوى الشاعرية ، فلما تبدل الشيطان ملكاً ضعفت شاعريته ^(١) ، ومثل هذا ما روى عن «ولر» الشاعر الإنجليزي إذ قال له الملك شارل الثاني : إن الأناشيد التي نظمته إلى أقل شاعرية مما كنت تنظمه في كرمويل . فقال الشاعر : سيدي نحن معشر الشعراء ننجح في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق .

- ٣ -

وقد تكون التجربة فكرية كما في قصيدة المعري :

غير مُجَدِّ في ملتي واعتقادي نَوْحُ بِالِكِ ولا ترنم شادي

وقد تكون فلسفية كما في قصيدة الطلاس لأبي ماضي ، وقد تكون وجدانية كما في قصيدة العودة ، وقد تكون اجتماعية كما في قصيدة حافظ في حريق مدينة ميت غمر المروع :

سائلوا الليل عنهم والنهارا كيف باتت نساؤهم والعذارى ؟

(١) راجع - ١٠٨ - خاص الخاص للثعالبي .

الوحدة العضوية للقصيدة

١٠

تتميز القصيدة العربية القديمة بأنها غالباً لا تربطها وحدة موضوعية واحدة فكثير من القصائد تخلو من الوحدة الموضوعية ، وقد علل ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » ذلك تعليلاً طريفاً ، إذ رأى أن الغزل في بدء القصيدة كان يقصده الشاعر للإثارة وامتلاك الإعجاب والأسماع ، فإذا ما انتهى الشاعر من ذلك عاد فوصف المطلق التي ركبها ، والصحراء التي سار فيها ، ثم الممدوح الذي قصده وانتهى إليه من رحلته (١) .

ويعلل أحمد أمين لهذه الظاهرة في الشعر العربي بطبيعة العنصر السامي عامة ، والعربي خاصة (٢) .

ويعلل الزيات لذلك بأن البدو بطبيعتهم ينقصهم النظر الفلسفي ، فلا يرون الحوادث والأشياء إلا مجردة (٣) .

ويعلل لذلك طه حسين وزملاؤه بطبيعة الوزن والقافية في الشعر العربي (٤) .
ويجعل الرصافي ذلك أثراً لعجز الشعراء عن الابتكار (٥) .

وقد استدلل العقاد بضعف وحدة القصيدة في الشعر الجاهلي على أن الشعر لم يكن فناً مستقل بصناعته الخيرون به (٦) .

(١) راجع الشعر والشعراء ، ص ١٤ و ١٥ ، وراجع كتابي وحدة القصيدة في الشعر العربي .

(٢) ج ١ : ص ٥١ و ٥٢ فجر الإسلام .

(٣) ص ٣١ تاريخ الأدب العربي للزيات .

(٤) ص ٢١١ و ٢١٢ التوجيه الأدبي ط ١٩٤٠ .

(٥) ص ١١٩ و ١٢٠ سحر الشعر لرفائيل بطي .

(٦) ص ١٠٣ مراجعات للعقاد .

ويدافع الزهاوى عن نهج الجاهليين في قصائدهم باختلاف طبيعة الشعر عند العرب عنها عند الأوروبيين^(١).

ويقول نولدكة المستشرق الهولندى المشهور : في أحوال كثيرة يحتفظ الشاعر الجاهلى بوحدة الفكر فى قصيدته بأن يجعل كل قسم من أقسامها خاصاً بوصف مناظر وحوادث من حياة الشاعر نفسه ، أو الحياة العامة التى يحياها البدو فى الصحراء^(٢).

ويعلل لذلك شوقى ضيف فى كتابه فى النقد الأدبى (ص ١٥٤ و ١٥٥) بأن القصيدة العربية كانت تشبه فضاء الصحراء الواسع الذى يجمع بين أشياء كثيرة . وهناك آخرون يربطون بين المقدمة الغزلية فى القصيدة الجاهلية وإيمان الشاعر الجاهلى بوجوديته .

وأرى أن تعدد الموضوع فى القصيدة الغنائية ليس معيباً ، والشاعر لا يلتزم بقيد فى قصيدته الغنائية .

وفى العصر الحديث كانت القصيدة عند شوقى ومدرسته تفقد نسقها الفنى ، فهى عنده جملة انطباعات شتى ، لوقوع الشاعر فى حالات نفسية متباعدة ومختلفة ، فليس فيها بنية عضوية ، ولا ينظر فيها إلى البنية النفسية ، وكثيراً ما يكرر الشاعر نفسه ، أو يضطرب فى عرض فكرته أو عاطفته^(٣).

وقد نقد العقاد القصيدة عند شوقى بأنها تفقد الوحدة الموضوعية ، أى وحدة الموضوع . . وكانت القصيدة عند العقاد مجموعة من المعانى تدور حول موضوع واحد ، ولكنها على الرغم من ارتباطها بالموضوع الواحد لم تكن أجزاءها عنده ترتبط ارتباطاً عضوياً ، كما يقول بعض النقاد ، وكلام العقاد يرد ذلك ، إذ يقول العقاد : إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة :

أولها : أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات .

(١) ص ٢٦٥ الأدب العربى بين الجاهلية والإسلام للمؤلف وآخرين .

(٢) ص ٢٦٤ المرجع السابق .

(٣) ١٣٦ و ١٣٧ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

ثانيها : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، فالشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس ذا شخصية أدبية .

ثالثها : أن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن ^(١) والقافية . ومنهج العقاد في قياس البنية الحية للعمل الفني هو أن تغير من وضع أبيات القصيدة وترتيبها ، أو تحذف منها أو تزيد فيها أبياتاً على نسقها ، والعقاد في صياغة قصائده ، لا يخلق منها بنية شكلية مستوية ، فضلاً عن أنه لم ينظر في صميم البنية الفنية للقصيدة كما يقول عز الدين إسماعيل ^(٢) ، وهذا ليس هو صميم دعوة العقاد على أية حال . .

وقد دعا مطران ومدرسة أبولو وبعض النقاد المعاصرين - كالسحرتي وشوقي ضيف - إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، أى إلى أن تكون القصيدة عملاً متكاملاً ، وبنية عضوية حية تتفاعل مع بعضها تفاعل الأعضاء المختلفة في الجسم الحي ^(٣) ، فتصبح القصيدة الغنائية عضوية ، أى ذات بنية حية ، تنمو من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها ^(٤) . ويؤكد ذلك شوقي ضيف فيقول : يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق والتكوين ^(٥) .

ويقول مطران في مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذى ظهر عام ١٩٠٨ مردداً معنى «الوحدة العضوية للقصيدة» : « هذا شعر عصري ، وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر ، هذا شعر ليس ناظمه بعبد ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع

(١) ص ٢٠٦ البناء الفني للمؤلف ، وراجع كتاب «العقاد ناقدًا» .

(٢) ص ١٤٣ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

(٣) ص ١٣٦ المرجع نفسه ، و ص ٢١٠ البناء الفني للمؤلف .

(٤) ص ٣٨٣ الأدب المقارن لغنيمي هلال .

(٥) ص ١٥٣ في النقد الأدبي لشوقي ضيف ، وراجع ص ٦٠ ثورة الأدب لهيكل في معنى الوحدة العضوية .

ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشغفه عن الشعر الحر، وتحري دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر » .

ويقول العقاد كذلك : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت الصورة أدخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته^(١) . وهذا يدل على اهتمام العقاد للوحدة العضوية ودعوته لها .

ويؤكد شكرى أنه ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شئ فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة^(٢) .

وكذلك سار المازنى فى قصائده على اعتبار القصيدة كلاً واحداً ، وعملاً فنياً واحداً ، وبنية حية مترابطة الأجزاء والأفكار والأحاسيس .

ويرى السحرتى أنه بالوحدة العضوية ترى ذكاء الشاعر وبراعته فى التوفيق بين الصور والأشكال والظلال والألوان ، وحذقه فى إيقاظ الحياة فى ألفاظه وأساليبه وأفكاره وأخيلته .

ونحن هنا لا نستطيع أن ننكر فضل بعض نقادنا القدماء ، الذين عرفوا الوحدة العضوية للقصيدة واحتفوا بها ، يقول الخاتمى الناقد (٣٨٤ هـ) : « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض » إلى آخر كلامه^(٣) . والفرق بعيد بين مانادى به الخاتمى من الوحدة العضوية للقصيدة وبين ما كان يردده ابن قتيبة من عدم اهتمامه بالوحدة الموضوعية للقصيدة^(٤) ، فضلاً عن الوحدة العضوية . وهذه الوحدة العضوية أفضل أن أسميها الوحدة الفنية ، وإليها أشرت فى كتبى ، وهى اتجاه رومانسى واضح فى الشعر الحديث ، فإن القصيدة عند الرومانتيكيين فى داخل الصورة

(١) ديوان العقاد ص ٤٦ .

(٢) مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى بعنوان : فى الشعر ومذاهبه ، و ص ٧٩ - ٨٠ من محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى لندور .

(٣) ج ٣ : ص ١٦ زهر الأدب - تحقيق زكى مبارك .

(٤) ص ١٤ و ١٥ الشعر والشعراء ط ١٩٣٠ .

تصبح كل صورة من صورها بمثابة عضو حى فى بنيتها الفنية ، وهذا عندهم هو ما يسمى عضوية الصورة الشعرية ، فالقصيدة الغنائية عندهم وحدة تشبه وحدة المسرحية العضوية ، وهذه خاصة للشعر فى رأيهم ، وأول من قرر ذلك « لسنج » الألمانى (١٨٢٩ - ١٨٧١ م) وهو رومانتيكى فى فكرته هذه على الرغم من كلاسيكيته فى آرائه الأخرى ، وقد أعجب برأيه « جوته » وهو من أعلام المدرسة الرومانسية فى ألمانيا . ويقرر هذا المبدأ الفنى أيضاً « أوسكار وايلد » ، فالقصيدة الغنائية عنده ذات وحدة عضوية حية نامية . . وهذه الوحدة هى ما كان يعنيه أبو شادى دائماً من دعوته إلى الوحدة التعبيرية فى القصيدة . وكان مطران وشكرى من أول الداعين إليها ، وتمثلت فى كثير من قصائد المعاصرين ، ومن أمثلتها « ملحمة الأطلال » لناجى ، والصوفى المعذب للتيجانى بشير .

٢٠

وقد انتقلت القصيدة الشعرية من وحدة البيت كما كان سائداً عند أغلب الشعراء والنقاد العرب القدامى إلى وحدة القصيدة كلها ، باعتبارها بنية واحدة ، وعملاً فنياً متكاملًا ، بحيث لم يعد فى إمكان أحد أن يخذف بعض أجزاء القصيدة الحديثة حذفاً ، ولا أن يقدم بعض أبياتها على بعض ، ولا أن يزيد فيها ، ولا أن يخرج أبياتها عن نسقها الفنى .

وكان ابن الرومى ينظر إلى قصائده نظرة فنية خالصة ، ويلمحها على أساس متين من الوحدة العضوية والبنية الفنية ، ومن ثم راج شعره عند النقاد المعاصرين ، وكأنه فهم وحدة القصيدة كما يفهمها النقاد والشعراء المعاصرون من حيث وحدة الموضوع ، ووحدة الشاعر التى يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل الفكرى والشعورى .

وعلى أساس الوحدة العضوية يقوم الحديث ، الذى ينظر إلى القصيدة جملة باعتبارها عملاً فنياً واحداً ، من حيث كان النقد العربى القديم يعول على البيت الواحد من القصيدة ، من حيث لغته ، أو إعرابه وصرفه ، أو أساليبه البيانية ، أو صوره وأخيلته ، أو معانيه وأفكاره .

٣٠

وقد أجاز الرمزيون لأنفسهم الانتقال في قصائدهم من فكرة إلى أخرى على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، وإن حرصوا مع ذلك على الوحدة العضوية في مجموع القصيدة ، وهذا الانتقال إنما قصدوا به إثارة عنصر المفاجأة والرغبة في تقوية جانب الإيحاء .

إن الوحدة العضوية للقصيدة غيرت بناء القصيدة تغييراً كاملاً ، فقد ذهب منها الاستطراد والحشو ، والتفكك والاضطراب ، والانتقال من موضوع إلى موضوع ، ومن غرض إلى غرض ، وخلت من اقتضاب المعاني وتناقضها ، وأتمخى منها اضطراب العواطف والمشاعر النفسية ، وأصبحت عملاً فنياً كاملاً مرتبط الأجزاء ، ملتحم المشاعر والأفكار والعواطف ، متناسق الدلالات والإشارات . . وصارت القصيدة كأنها تمثال حى نابض بالحياة لأفكار صاحبها وأحاسيسه ومشاعره .

لقد ألح النقاد المحدثون على الدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة إلحاحاً شديداً ، وأصبح النقد ينظر إلى القصيدة جملة ، ونادر في النقد القديم ذلك ، إلا مانجده عند الباقلانى في نقده لمعلقة امرئ القيس في كتابه « إعجاز القرآن » ، وعند ابن الأثير في كتابه « المثل السائر » الذى وازن فيه بين ثلاث قصائد لأبى تمام والبحترى والمتنبى ، وإن كان ينظر إليها في نقده من زاوية تخالف بعض المخالفة نظرة النقاد إلى القصائد ، من حيث توافر الوحدة العضوية فيها .

الباب الثالث

المدارس الكبرى في النقد الحديث

- الفصل الأول ، المدارس النقدية الحديثة.
- الفصل الثاني ، مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية .
- الفصل الثالث ، حول المذاهب النقدية .

الفصل الأول

المدارس النقدية الحديثة (١)

هى مذاهب أدبية ونقدية جديدة ، نشأت ونمت فى الغرب ، وتأثر بها شعراؤنا المعاصرون تأثراً كبيراً ، ومن واجب الناقد الأدبى أن يدرسها ويتعرف خصائصها ويفهم أثرها فى الشعر العربى المعاصر ، ليكون حكمه فى نقد الشعر حكماً سليماً بعيداً عن الخطأ والقصور ، وهذه صور صغيرة عنها :

المدرسة الكلاسيكية :

المذهب الاتباعى أو الكلاسيكى نشأ عند الإغريق ، وترعرع عند الرومان ، وشاع فى أوروبا فى عصر النهضة ، وظل سائداً إلى ما قبل مطلع القرن التاسع عشر بقليل .

وكلمة « كلاسيك » مشتقة من « كلاسيوس » الكلمة اللاتينية التى تشير إلى الطبقة العليا من الشعب فى روما القديمة ، وهم جماعة الأشراف الأثرياء ذوى المكانة فى مجتمعهم القديم . . وقد شبهت بهذه الطبقة الاجتماعية المترفة طبقة الأدباء والشعراء الذين صعدوا بأدبهم وفنهم إلى منزلة رفيعة فى المجتمع ، ومن ثم صارت كلمة « الكلاسيكى » تدل على ما يُحتذى من شعر رائع أو أدب رفيع ، وكان الغالب فى هذه الطبقة من الشعراء والأدباء أنهم يتبعون خطوات أسلافهم القدماء من كُتاب وشعراء الإغريق والرومان . ويمتاز إنتاجهم بقوة التفكير ، وسمو المعانى ، وروعة الخيال وهدوئه ، وجمال العاطفة وطمأنينتها ، وفصاحة الأسلوب ، وسحر اللفظ .

وأغلب شعراء الكلاسيكية يحتذون حذو القدامى فى البلاغة والشاعرية والأسلوب والصياغة ، مقلدين فيما ينظمون ويكتبون لغيرهم من الأوائل ، يدعون إلى الحق والفضيلة والحكمة . وظلت الكلاسيكية سائدة حتى هاجمتها مدرسة الرومانتيكيين

(١) راجع : ص ١٠ - ١٥ مذاهب النقد الأدبى ، محاضرات فى الأدب ومذاهب لتدور .

الابتداعيين ، فخفت صوتها في الغرب خفوتاً شديداً ، ولا يزال في الغرب من كبار الشعراء من يتابعون الكلاسيكية الجديدة من أمثال إليوت .

ويمكننا أن نعتبر من رجال المذهب الكلاسيكي في الشعر العربي أمثال زهير والخطيئة والفرزدق في القدماء ، وأبى تمام والبحترى ، والمتنبى وابن هانئ الأندلسي والشريف الرضي من المحدثين ، والبارودي وشوقي وحافظ وصبري والجارم وعبد المطلب والزين والهاوي والأسمر وسواهم من المعاصرين .

ويغلب على هؤلاء عنصر التقليد والمحاكاة والمعارضة والاحتذاء للآثار الشعرية القديمة ، كما يغلب عليهم روح التأثر بأفكار ومعاني وخيالات وأساليب القدامى ، ويقل في شعرهم ظهور شخصياتهم الفنية ظهوراً واضحاً ، بل تختفى ذاتيتهم في غمار التقليد والمحاكاة .

وأغلبهم اليوم في مصر ينزع إلى القديم ، وينفر من الجديد ، إلا إذا كان بينه وبين الماضي صلة كبيرة ، وشبه قوى .

ومع ذلك ففي شعرهم كثير من الآيات الجيدة الرائعة ، وألوان من التجديد الشعري المحبوب .

وقد ظهرت الكلاسيكية الجديدة في أوروبا دعوة للتجديد على الأصول الكلاسيكية ، ويعتبر لسنج - الذي كان يقف بين القواعد والعبقرية - من واضعي أسسها ، كما اعتبر أنه السبب في ظهور جوته في ألمانيا وكولردج في إنجلترا .

المدرسة الرومانتيكية :

وقد ظهرت في فرنسا قبيل مشرق القرن التاسع عشر بقليل ، بعد الثورة الفرنسية الدامية ، حيث فزع الأدباء والشعراء إلى نفوسهم ووجداناتهم ، يلوذون بتجارهم الباطنة ، ويهتمون بمشاهد الجمال والطبيعة ، ويميلون إلى الأصالة والابتكار والتجديد ، متحررين في أفكارهم وأساليبهم ، منبعثين في آثارهم عن انفعال قوى ، وعواطف متقدة ، ومشاعر حية ، وشمى هؤلاء الرومانتيكيين أو الابتداعيين ، وهذه التسمية إنجليزية أطلقها « ستندال » في كتابه « راسين وشكسبير » وعلى منهج هؤلاء

سار كثير من الأدباء والشعراء الذين ظهوروا في فرنسا ، وجددوا شباب الشعر والأدب باللون الغنائى الوجدانى النفسى العميق . وقد دعم موباسان (١٨٥٠ - ١٨٩٣) في قصصه هذا الاتجاه ، ويقول « ستندال » : « إن الرومانتيكية هى الفن الذى يقدم للشعوب آثاراً أدبية من شأنها أن تحدث فيها أعظم لذة ممكنة ، ومن شعراء هذا المذهب في فرنسا : لامرتين ، وهوجو ، وموسيه ، وسواهم » .

وقد حاربت هذه المدرسة المذهب الكلاسيكى ، ودعت إلى حرية الفن ، ولادت بالشعر المجنح بأشجان العاطفة ، المعن في الأحلام والخيالات والرؤى وحب الطبيعة، والمتسم بالطابع الفنى ، والأصالة المبتدعة ، والشخصية الملهمة ، والروح الغنائى الأخاذ ، والانطواء على النفس ، والثورة على كل ماهو قديم ، ومن الرومانسيين : هوجو ، ولامارتين ، والفريد دى موسيه ، والفريد دى فينى ، وغيرهم

ويُطلق على هذا الأدب الخالص في العربية الأدب الغنائى أو الوجدانى ، لأن شعراء مدرسة الرومانتيكيين في الغالب لا يتحدثون إلا عن أنفسهم ، وأدبهم مَدَارُهُ العاطفة الخالدة ، والذاتية ، والتأمل ، والصوفية الخالصة ، والجنوح إلى النفس ، ومصاحبة الآلام والأحزان ، والفرز إلى الدموع والزفرات ، والاندماج مع الطبيعة الملهمة . وقد تظهر بعض آثار هذه النزعة في أدب الاتباعيين وشعرهم بين الحين والحين ، فترى عندهم لوناً من جموح الخيال والشعر ، وكبت التفكير ، وسيطرة السأم، والامتزاج بالطبيعة .

ويمكننا أن نعتبر من الابتداعيين في الشعر العربى أمثال عمر بن أبى ربيعة وجميل، وكثير ، وابن خفاجة ، ولقد كان مطران ، وشُكرى ، وأبو شادى ، والمازنى ، والعقاد ، أول الرومانتيكيين في الشعر المصرى المعاصر ، ومن شعراء هذا المذهب أيضاً: الشابى ، وأبو ماضى ، وناجى ، وسواهم من شعراء سوريا ولبنان والعراق والمهجر .

المدرسة الواقعية :

أسرف الابتداعيون في مذهبيهم الذاتى إسرافاً شديداً وجنحوا إلى صيغ أدبهم

وشعرهم بصبغة من الحزن والكآبة والهروب من الواقع ، والحياة مع الطبيعة والتصوف ، حتى سمي هذا الغلو في الابتداع « مثالية » . ولكن النفس الإنسانية تكره الحياة مع الآلام والأوهام والخيالات والشروء والأشجان المتصلة ، فكان لابد أن تظهر جماعة من الأدباء والشعراء يدعون إلى مذهب جديد ، يصحح دعوة الابتداعيين الممعة في ذاتيتها وأصالتها وبُعدها عن الحياة ، ولجئوها إلى الخيال . . وقد حدث هذا فعلاً ، فقامت جماعة تدعو إلى الاتصال بالحياة كما هي لا كما يجب أن تكون عليه ، وتنادى بمشاركة الأدب والشعر للمجتمع مشاركة صحيحة فعالة ، مع قوة الملاحظة ومعرفة الجزئيات التي تؤدي إلى الكليات ، ومع الإيمان بالتجربة والاتكاء على الحس ، وتناول الأحداث الصحيحة أو الممكنة ، ووصف الأشخاص والبيئات والزمان والمكان وتصوير كل ذلك تصويراً يبيى طبق الواقع المشاهد مع البراعة في تصوير الحقيقة وواقع الحياة ، ومع العناية باللفظ والصيغة والصورة . وذاع هذا المذهب الواقعي أكثر ماذاع في القصة والتمثيلات .

والواقعية أنواع :

واقعية مظهرية تهتم بمظاهر الحياة المادية ، وتعرض الإنسان مخلوقاً يتأثر بالبيئة ويتجاوب معها .

وواقعية محولة تعرض الحياة عرضاً مادياً ، وغايتها الوصول إلى تغييرات ، كما كان يجري في أدب « مكسيم جوركى » .

وواقعية شاملة ، تتناول الواقع أو شريحة من الواقع ، وتتناول حقيقة من الواقع لا حقيقة مطلقة ، بل جزءاً من الحقيقة وقعت للناس في المجتمع ، ولها شكلها الجديد في اختيار الواقع بدون تفصيل ممل . ولها نظامها في العقيدة ، فهي تهتم بالنواحي الاجتماعية ، وتتناول الحياة الخارجة والباطنة بنظرة واقعية ، كما كان يفعل « أجنازيو سيلونى » فهي لا تأتى بعقدة عجيبة بل عقدها تؤكد أن هذه هي الحياة ، فإذا كان وجه الحياة شائهاً أو قبيحاً أو ذمياً - توجهت إلى ترقيقه ، أى أنها تجهر في فنية بالمضمون التقدمى .

وقد وجه النقد الأدب إلى هذه الواقعية ، فظهرت بعض أعمال قليلة في القصة القصيرة ، وفي الرواية ، والمسرحية المعاصرة ، متأثرة بهذا الاتجاه ، من مثل بعض قصص يوسف إدريس القصيرة ، « وأرض النفاق » ، ليوسف السباعي ، ورواية « الفلاح » الجديدة للشرقاوي ، ومن مثل مسرحية « طريق السلامة » لسعد الدين وهبة ، وغيرها من الآثار الأدبية الواقعية .

وساير الشعر هذا الاتجاه الواقعي ، فكان من الشعراء محمد كمال عبد الحليم في ديوانه « إصرار » ، ومحمود حسن إسماعيل في ديوانه « لابد » ، وبعض القصائد في ديوان كيلائي سند « عندما تسقط الأمطار » ، وبعض قصائد « أمل نقل » ، وقصائد محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » ، وغيرها من القصائد ، كما كتبت بعض الدراسات في هذه الناحية من مثل دراسات « غالى شكرى » ، وعباس خضر في كتابه « الواقعية » . وقد احتضن هذا الاتجاه الشعر الحر ، وبرز فيه شعراء عديدون منهم : كمال نشأت ، وعبد بدوى ، وكامل أيوب ، وأحمد عبد المعطى حجازي في ديوانه الأول ، وعبد الصبور في ديوانه الأول « الناس في بلادى » ، وهو من أهم دواوينه . وقد أسهم بعض النقاد في نقد الأدب الواقعي وتقويمه ، ونذكر على سبيل المثال ، كتاب « في الأدب المصرى » للدكتور عبد القادر القط ، وكتاب « شعر اليوم » الصادر في عام ١٩٥٧ للنقاد الأستاذ مصطفى السحرى .

والواقعية لا ينفك أديها يلازم المجتمع وحياته في مشكلاتها وأحداثها ، دون أن يعبر غير ذلك من مسائل الفن اهتماماً ، والواقعيون على طرفي نقيض مع الأدباء المثاليين الذين يجرّدون الحياة من جميع عيوبها ؛ ويعملون على عرض أحسن الصور لها .

والأدب الواقعي^(١) ذاتى في أغلبه ، لأنه ينبع من معين ذاتى أو من تجربة خاصة ، وكثيراً ما ينجح إلى ما هو شاذ في الحياة وإلى العامية . يقول أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة^(٢) :

(١) ص ٥ - ٥٧ قضايا الفكر في الأدب المعاصر لوديع فلسطين .

(٢) مجلة الأزهر عدد أكتوبر ١٩٦٢ .

الواقعيون يرون البلاغة في تصوير الطبيعة على الواقع المحسوس ، وتفسير غوامضها على المعنى الحق ، والواقع يكون خيراً كما يكون شراً ، والمعنى يكون حسناً كما يكون قبيحاً ، ولكنهم يجعلون بالهم إلى دقائق الحياة المبتدلة القبيحة أكثر مما يجعلونه إلى دقائقها المصونة الجميلة ، لاعتقادهم أن الشر في الناس هو الأصل ، وأن القبح في الطبيعة هو الجوهر .

فالواقعية تلاحظ الطبيعة وتنقلها نقلاً موضوعياً محايداً أميناً لا تدخل الفنان بشعوره الشخصي فيه ، ولا تحفل بإظهار السمات الجمالية به ، ولا تقصد إلى استنباط المغزى .

وأنا أميل بطبعي إلى الواقعية بمعناها الفني الصحيح ، ولكني أكره لنفسى ولغيرى غلو الغالين فيها بنقل الطبيعة الحقيقة نقلاً آلياً . قبحاً بقبح ، وعرياً بعري ، وغثاء بغثاء ، دون أن يسمحوا للذوق أن يهذب ، ولا للفن أن يجمل . وأرجو أن تظل الواقعية كسائر المذاهب الجديدة محدودة بحدود الفن ، محكومة بأحكامه ، وحيثما يكن الفن يكن الجمال .

وربما كان الخلاف بين الواقعية العربية والواقعية الأوربية ، أو بين الواقعية المتطرفة والواقعية المعتدلة ، أن من الواقعيين العرب من يريد أن يهبط باللغة والأسلوب إلى مستوى الأميين فيكتب لهم بالعامية ويدنى المعاني من أفهامهم بتجريد الأسلوب من خصائصه البلاغية وسماته الجمالية حتى لا يكون الأدب في ذاته غاية يصفو به الذوق وتسمو به الروح وتجمل به الحياة » .

والمذهب الواقعي الاجتماعي في النقد يحارب نظرية الفن للفن التي أشاعت مذهب النقد الفردية في الأدب الأوربي ، وهو « الذي يبحث عن الشاعر في الشاعر نفسه ولا يرتضى أن يبذل جهداً كبيراً في وصف بيئته ، والإلمام بأحوال عصره ، وإنما يكتفى بأن يمر بها لماماً ، وأن يعرضها عرضاً سريعاً ^(١) .

ويرى توفيق الحكيم أن الفن ليس من الضروري أن يكون له غاية اجتماعية أو سياسية أو دينية أو غير ذلك ، وإنما هدفه الأول أن يكون فناً جميلاً فحسب ، فليس

(١) ص ٣٦ على هامش الأدب والنقد لعل أدهم .

على الأديب أن يكرس حياته وفنه لخدمة الحياة والناس ، وللتوجيه الوطني أو القومي أو الإنساني ، وإنما عليه أن ينشئ في الفن ، مجرداً عن كل غاية . ويذهب أحد أمين إلى نظرية « الفن للحياة » فيرى أن العمل الفني لا قيمة له إذا لم يكن مستمداً من الحياة ، ولم تكن غايته خدمتها .

فالمذهب الواقعي أو الاجتماعي يرى ^(١) أن الأدب والفن ليس مما تجود به قرائح الأفراد ، وإنما مصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها ونتيجة تفكيرها .

وكان اليونانيون القدماء يرون للشعر وظيفة ، وكانت تلك الوظيفة هي التعليم ^(٢). ويقول هوراس : « غاية الشعراء إما الإفادة أو الإمتاع ، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد ^(٣) . ولقد هاجم أفلاطون الشعراء في عصره ، وكان هذا الهجوم خروجاً على النظرة اليونانية القديمة التي كانت ترى في الشعر منبعاً للتعليم ^(٤). ورأى أنه يجب أن يكون الصدق لا اللذة رائداً للشعر ، والمحكى أن يكون جميلاً وإن شئت فقل خيراً ^(٥).

إن الصراع بين المذهب الفردي والواقعي الاجتماعي في النقد قديم ، ومن أنصار المذهب الواقعي جماعة من رواد أدبنا الحديث ، وقد دعا بعضهم إلى الإنسانية والعالمية في الأدب ، ومنهم أبو شادي الذي يقول في اللاجئين العرب :

خرس فمن عن ويلهم يتكلم ؟	ومعذبون لهم تقام جهنم
جنست السياسة مثلما جنت الوغى	والظالمون الغاشمون عليهم
وتشردوا لا يملكون وجودهم	لو كان يمتلك الوجود المبهم
ضاعت معاقلهم ، وضاعت قبلها	أمم ، وهان معزز ومنعم

(١) ص ٣٧ المرجع السابق .

(٢) ص ٢٥ فن الشعر لهوراس - ترجمة لويس عوض .

(٣) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٤) ص ٧ كتاب الشعر لأرسطاليس - إحسان عباس .

(٥) ص ٢٦ ثورة الأدب لهيكل .

ليس المقام مقام لوم شامل ولعل أول مَنْ يُلامُّ اللُّؤْمُ
والناس . ماللناس لم يتأثروا ؟ والأهل . . ماللأهل لم يتندموا (١)

وأذا قرأنا رأى « نيتشه » الفيلسوف الألماني : « رسالة الكاتب هي الكشف للناس عن الحقيقة بلهجة العصر الذي يبعث فيه » لم يفتنا أن نفهم أن الحقيقة التي يريدنا نيتشه هي الحقيقة التي تملأ الحياة قوة وجوداً وشعوراً بالسيادة ، فهي حقيقة الوجود الكامل ، وبذلك يتسنى لنا أن نرد رأى نيتشه إلى تأييد غالب الرأى الواقعى فى الأدب والنقد . . وحول المذهب الواقعى يدور هيكل فى تعريفه الأدب بأنه « فن جميل ، غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة والوجود من حق وجمال ، بواسطة الكلام ، والأديب هو الذى يؤدى هذه الرسالة » (٢).

ويتردد شعر أبى شادى ، والزهاوى ، وعمر أبى ريشة ، ومحمود أبو الوفا ، بين الرومانتيكية والواقعية ، فنرى فى شعرهم ألواناً من الشعر القومى والوطنى والاجتماعى ، وتصوير الحياة العاملة ، حياة الصانع والفلاح ، ووصفاً لمشاعر المجتمع وعواطفه وحياته ومن الشعراء الناهجين منهج الواقعية : رثيف خورى ، وبدوى الجبل ، ومحمد مهدي الجواهري ، وعبد الوهاب البياتى ، وغيرهم .

وقصيدة أبى شادى « هاتى المش » (٣) - وهى على لسان فلاح مستعبد فى الأقطار المتخلفة يخاطب ابنته ، وقد بلغ منه اليأس كل مبلغ - مثال للأدب الواقعى :

غلب الجوع فهاتى المش هاتى ! لا تقولى اللحم - إن أصبر - سيأتى !
سادتى أولى به ، مذ نهبوا كل حقلى وعاثوا بحياتى
لا تقولى الدود قد أفسده إنما الدود - وإن يحقر - لداتى (٤)
حقه العيش كحقى ، ماله أى ذنب غير ذنبى أو أذاة

(١) ديوان من السهاء لأبى شادى ، طبع نيويورك .

(٢) ص ٢٦ ثورة الأدب لميكل .

(٣) عن ديوان (إيزيس) .

(٤) لداتى : أترابى .

مدحوني مثلما قد لعنوا قد تساوى المدح واللعن لذاتي
 هذه الأمراض لم تترك سوى رمق داسته أقدام الجئنا
 أتراني في غد مسترجعاً قوتي أو طارحاً عني أناتي؟
 ليتني حتى تدوى صرختي ويجازي كل مأفون وعات
 أسرعى ! فالوقت قاس صارمٌ إن وقت العبد من وقت العُتاة
 أسرعى ! لا تحلمي واهمة واتركيني في همومي يافتاتي
 ربما تثمر يوماً حظلاً بل سموماً للشياطين الطغاة
 كم نبات ديس بالأقدام لم يقبل الدوس حقيراً في النبات
 ومضى مستشراً يقضى على شامخ الأشجار ، فذاً في العصاة
 هذه حالي وذى فلسفتي وكفاحي بين صبر و صلاة
 إن يكن جهلي وفقرى حجة لاضطهادي ، فأمر الثارات !

المدرسة البرناسية :

هي مدرسة الصياغة أو البناء ، وهي حركة مهمة وجديدة منذ أن أدخل « شتراوس » الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبي ، وقدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ولكنها ذات أثر فعال . . كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوي الذي قام به شتراوس ، وقد شاركه رومان جاكسون الذي كان في أول حياته مرتبطاً بمدرسة الصياغة الروسية . ومن الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبي على أساس المقولة البلاغة التي أرساها « جاكسون » وهي الاستعارة والمجاز (١).

وقد ردت « البرناسية الواقعية » إلى الرومانتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت في مهاجمها الأدبي غلوّاً شديداً ، واتخذت المدرسة البرناسية من الشعر تمريناً لفظياً يخضع خضوعاً أعمى لقواعد الوزن والقافية والتقييد في الأسلوب ، وكان مذهبها الجمال للجمال .

(١) راجع ص ٥٣ دراسات في النقد الأدبي عن البرناسية ، وص ١٧٦ البناء الفني ، وهما للمؤلف .

والمذهب البرناسى نسبة إلى جبل برناس باليونان ، موطن أبولو وآلهة الفنون في الأساطير اليونانية القديمة ، وهو المقام الرمزي للشعراء ، ويعتمد هذا المذهب على الفلسفة المثالية الجمالية ، وبخاصة فلسفة « كانت » الألماني (١٨٠٤) فيما يخص الشعر الغنائى ، وعلى الفلسفة الواقعية والتجريبية فيما يخص القصة والمسرحية .

فالفلسفة الأولى جعلت « البرناسيين » يرون استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وكان بنجامين كونستان (١٨٢٠) صدى لها في يومياته الخاصة ، ثم ظهرت عبارة « الفن للفن » في محاضرات « فيكتور كوزان » في السوربون عام ١٨١٨ التى نادى فيها بالفن للفن ، وصدى هذه الفلسفة نجده عند « تيوفيل جوتييه » (١٨٧٢) الذى يعد من أكبر طلائع البرناسيين الذى جهر باستقلال الفن ، وبأنه غاية في حد ذاته .

والفلسفة الثانية كان تأثيرها في البرناسيين واضحاً في دعوة « لو كنت دى ليل » إلى إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية .

وقد ترفع البرناسيون بأدبهم فتوجهوا به إلى الصفوة ، واغتربوا بخيالهم إلى الأفطار النائية ، والعصور الماضية .

ويدعو البرناسيون كالرومانتيكيين إلى العناية بالصور الشعرية في وحدتها العضوية ، وإن كانوا لا يعتقدون في الإلهام ، وينادون بالموضوعية .

وقد كان تأكيد الرومانسية على الوجدان ، والشعور ، والعاطفة ، والخيال ، والذاتية من جهة ، وتأكيد الكلاسيكية على العقل ، ولجم العواطف الحادة ، مع الترتيب ، والتعقيد ، والتناسب ، والموضوعية من جهة أخرى ، قد خلق أزمة قوية ، وصراعاً شديداً في عالم الفكر الأوربي ، كانت الغلبة والسيطرة فيه للرومانسية - « فلم يَدُرْ في خلد أصحاب النزعة العقلية الكلاسيكية أن الثورة الفرنسية - التى سندوها بكل قواهم - ستحطم صنم العقل وتحل محله الوجدان والعاطفة ، والخيال ، المتمثلة جميعها

في الرومانسية»^(١)، «فكانت الرومانسية بهذا رد فعل للعقلية الكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر».

والرومانسية نفسها ؛ كانت تحمل بذرة تلاشيها وتواربها ، ففي الوقت الذي بدأ نجمها بالأفول في نهاية العقد السادس أو السابع من القرن التاسع بدأت تنزع نزعات جديدة في عالم الفكر الأوربي ، وتنشق طريقها لتتال مركزها اللائق ، كالبرناسية والرمزية ، والواقعية . والحقيقة أن كل نوع من أنواع الأدب يشتمل على بذور حياته وموته ، وأن الأدب الرمزي أخذ من الرومانتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، وبهذا النواحي المبتذلة التي كانت تدعو إلى موت ذاك الأدب»^(٢) وهكذا يصبح « تاريخ الفن» تياراً مستمراً من ردود الفعل ، فبعد المذهب الرومانسي جاءت البرناسية ، وبعد البرناسية جاءت الرمزية .

والبرناسية لقب وليد القرن السابع عشر^(٣) . وقد أخذت في الظهور في الوقت الذي بدأت فيه الرومانسية بالضعف والانحلال « وقد تألف من بقية الطريقة الابتداعية في فرنسا رأى جديد يقال له برناس»^(٤) . وفي سنة ١٨٦٦ طبعت مكتبة « لبيمر » تحت عنوان « البرناسية » مجموعة تحتوي على أشعار « ليكونت دي ليل و » سلى برديوم » ، و « جى . إم . دى هيرديا » و « إف كويية » و « ستيفان ملارمه » وفرلين » . الخ . . ولكن هذا الجمع لم يكن إلا جمعاً مؤقتاً ، فسرعان ماتم الانفصال عن البرناسية .

ومن هذا نرى أن البرناسية نفسها كانت تحمل نواة انشطارها وانقسامها « فإن كان البرناسيون أنفسهم قد شعروا بضعف مانتج عن الشعر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية ، وبصروا بضعف إخراجهم»^(٥) فهم أنفسهم وقعوا فريسة تصنعهم الشديد ، وتكلفهم الواعى في نحت الشعر وخنق العاطفة ، « وهذا يفسر لنا انشقاق » سلى

(١) أحمد أمين - قصة الأدب في العالم ج ٣ ص ١١١ .

(٢) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث ١٩٤٩ ص ٣٠ .

(٣) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٣٠ .

(٤) شارل سينيوس - تاريخ التمدن الحديث .

(٥) أنطون غطاس - الرمزية ص ٣٠ .

برديوم « ١٨٣٩ - ١٩٠٨ على البرناسيين واتجاهه نحو تحليل العواطف الإنسانية ، و« فرانسو كوبيه (١٨٤٢ - ١٩٠٨) فكان شاعراً يغوص في أعماق نفسه » . . . وعليه يمكن القول - كما سنوضحه في مجال آخر - إن البرناسية قد مهدت السبيل مع الرومانسية إلى خلق النزعة الرمزية في الفكر الأوربي . .

ومن خصائص المدرسة البرناسية ومميزاتها اهتمامها « بجمال التركيب ، وحسن الإيقاع ، وعدم طغيان العنصر الشخصي الذي يقود إلى عدم التميز والتفريق . . . وأن اسم البرناسية لا يمكن أن يطلق إلا على « ليكونت دى ليل » (١٨١٨ - ١٨٩٤) ، وجى ، إم ، دى هيرديا (١٨٤٢ - ١٩٠٥) ، أما الآخرون أمثال « سلى برديوم » وفرنسوا كوبيه ، وإن أطلق عليهم المذهب البرناسى فإنهم شعراء يمتازون بالبساطة وعدم التصنع ، والبعد عن التكلف الذى يوحى به اسم البرناسية » . .

والبرناسية نفسها قد « قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية في نقلها الواحاً «رائعات» ولكنها جامدة ، بحيث تختلف نواحي المراثيات وتبرز في أجزاء هذه اللوحات^(١) . والشعر عند البرناسيين صناعة ، مع جمال فنى رائع ، بعيد عن الإحساس بالشعور الرومانتيكى - وهذا خلاف جوهرى مع النزعة الرومانسية وخصائصها ، « فقد تم لجماعة البرناس جمال البيت الشعرى ، والعناية الواعية فيه ، حتى منتهى - النحت ، فحسبوا أنهم قفلوا أبواب التجديد في وجه كل من حاول تجديداً ، وثاروا على « الوحى » الرومانتيكى ، وعلى « البديهة » ، و « السهولة » ، و«الأنا» ، و « دموع المحبة » ، و « سطحية الفكر » ، و « فشل الآمال » و « داء العصر » ، واسترعوا أن الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحى المتدفق ، والوضع في قالب بلغ الكمال الفنى »^(٢).

والبرناسية في حركتها ، تمتاز « بعدم التأثر بالإحساس والشعور الرومانسى ، ولكن في مواضعها قابلة للتشكيل والليونة مع تضمينها الحرية ، والصورة الرومانسية ، وبعدها عن دقة الإحساس والشعور الرومانسى . والأثرة أو « الأنانية البيرونية » أما

(١) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربى الحديث - ص ١٢ .

(٢) نفس المصدر ص ٣٥ .

أسلوبها - فيمتاز بالصفاء ، والتهذيب ، والدقة في صوغ العبارة - والشعر البرناسي شعر مقفى وموزون ، موشح ، وقد عمل البرناسيون على إعطاء الفن قيمته الذاتية الخاصة ، فاعتبروا الفن هو البحث عن الفن ، « فجوهر البرناسية أو قاعدتها الأساسية هي الفن للفن » .

وقد استندت البرناسية في حركتها على التقاليد اللاتينية والهلينية القديمة ، وبذلك كانت نتيجةها الحتمية الوقوف في وجه الديانة المسيحية ، فكان مما ترجمه « دى ليل » شعر الأعلام من شعراء اليونان . . وقد انقلب في نهاية الأمر دعوة إلى تحطيم المجتمع من أساسه ، وخروجاً على الديانة المسيحية^(١) . وهذا عكس ما نراه في بعض خصائص الرومانسية التي نزعت إلى الصوفية ، والإيمان العميق بالمسيحية ، وتمجيد العصور الوسطى ، كما تمثل ذلك في بعض زعمائها « كجرن رسكن » ، وهو الصوفي الذي يحب من الأشياء روح الله الكامنة فيها^(٢) ، وكذلك تحول الكثير من الرومانسيين من البروتستانتية إلى الكاثوليكية « كشانوبريان » و « لامنيه » ، و « هالر » ، و « فردريك شليجل » ، « ونيومان » الخ^(٣) .

وعليه - يمكن القول بأن البرناسية كانت كلاسيكية من بعض الوجوه في اعتمادها على التراث اليوناني القديم ، ونزعتها ضد المسيحية . . ورومانسية من وجوه أخرى في تضمينها الصورة ، والحرية الرومانسية ، هذا إلى أن لها إبداعاتها الفنية الخاصة في حركتها ، وموضوعها ، وأسلوبها . . كما ذكرنا آنفاً . ويعتبر الشاعر مورياس (١٩١٠) أحسن من يمثل هذه الاتجاهات في النزعة البرناسية ، فقد كان هذا الشاعر يوناني الولادة ، فرنسي الثقافة ، كلاسيكي النزعة ، ميالاً إلى العواطف القوية البسيطة . وقد نشر كتابه عام ١٨٨٤ ، وهو ذكريات باحث قديم يميل فيه إلى الأدب « التقهقري » . . أما صوره فبرناسية واضحة ، وشعره في طريقه نظمه يتراوح مع القوانين التي سنّها « فرلين »^(٤) . . وهو بعيد عن الرمزية ، فصريح بقوله لدى صدور كتابه ١٨٩١ إنني

(١) أحمد أمين - قصة الأدب في العالم ص ١٧٤ .

(٢) نفس المصدر ص ٩٨ .

(٣) شلى - بروميثيوس طليقاً - ترجمة لويس عوض ، القاهرة ١٩٤٧ ص ٤٨ .

(٤) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٦٥ - ٦٦ .

أنفصل عن الرمزية ، وينبغي أن ننشئ شعراً مطلقاً قوياً جديداً صافياً خليقاً بأن يقابل بالشعر القديم^(١).

وختاماً - نرى أن البرناسية قد كونت في ذاتها نزعة قوية ، لها تكوينها الفني والأدبي الخاص ، حيث نصبت نفسها حصناً قوياً في وجه التيار الرومانسى المتداعى ، وتيار الرمزية المتصاعد ، ولكن لم يبق هذا الحصن شاخاً ، إذ سرعان ما أصابه التصدع «مادام تاريخ الفن تياراً مستمراً من ردود الفعل » لا تستطيع أن توقف عجلاته القلاع والحصون ، وهكذا حلت الرمزية محل البرناسية ، وشقت طريقها في عالم الفكر الأوربي في المثلث الأخير من القرن التاسع عشر^(٢).

المدرسة الرمزية (٣) :

سادت فرنسا في القرن التاسع مذهب أدبية جديدة النزعات : من مذهب الرومانتيكيين الابتدعيين ، والمذهب البرناسى الواقعى . . فالرومانتيكية تحررت من تقاليد الكلاسيكيين ، والبرناسية الواقعية ردت إلى الرومانتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت في منهاجها الأدبى غلوّاً شديداً واتخذت من الشعر تمريناً لفظياً يخضع خضوعاً أعمى لقواعد الوزن والقافية والتقيد في الأسلوب ، وكان مذهبها الجمال للجمال . . حتى إذ بلّيت جدتها وذهبت روعتها ، خلفها المذهب الرمزي الجديد ، الذى جذب إليه أكثر الشعراء الموهوبين وظهرت دعوته في مظهر الثورة على التقاليد الشعرية والمذاهب الأدبية ، وأعلن أن العالم ليس سوى مجموعة طلاسـم ودنيا تخلقها المخيلة الجبارة لا الملاحظة العابرة ، وكان محاولة جديدة للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس الإنسانية ، مع الاستعانة في هذا بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن ، وتركيب الجمل . . فهو أدب انطباعى يقتضى التأمل العميق لتفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء في الفكرة التى خلقها الشاعر ، والهيام بعبادة الجمال والتصوف ، والاحتفال بتجارب العقل الباطن ، والميل إلى الغموض والإبهام ، والتجارب الموضوعية الموزعة بين الحلم

(١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٢) راجع مجلة الأديب ١٩٥٣ - من مقال للأستاذ عواد الأعظمى .

(٣) راجع الرمزية لسهير القلماي ص ٢٥ - مذاهب النقد الأدبى .

واليقظة والوعى ، والأرض والسماء^(١) ، وعكف الرمزيون على الغوص في أعماق النفس الإنسانية ، ومعالجة الحياة الباطنية للإنسان لا على طريقة الكلاسيكيين الذين كانوا يبحثون في النفس معتمدين على العقل وحده ، بل جعلوا أساس عملهم الفني التغلغل في أعماق العقل الباطن عن طريق المخيلة . فكان عملهم قائماً على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة وقد عنيت الرمزية بتسجيل المشاعر والتأملات الفردية كالرومانسية وإن خالفتها في طريقة التعبير .

وأول دراسة عن الرمزية وأغراضها وتوجيهها للشعر كتبها الشاعر الفرنسي مورياس ونشرها عام ١٨٨٦ ، ولكن الرمزية في الأدب كانت قبل ذلك التاريخ ، فكانت تظهر بين الحين والحين كلما أراد شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز ، وبرزت بوجه خاص في أدب الصوفية ، واستمدت عناصرها من موسيقى « واجنر » وأدب « بودلير » ، وغيره من أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا ، فكان الشعر الرمزي كالحلم الخفي يخاطب العاطفة ولا يأبه للعقل مطلقاً ، كاللحن الجميل الذي يتحدث إلى المشاعر قبل أن يتحدث إلى العقل ، ولذلك كان السر في جمال الشعر الرمزي هو طابع الغموض الذي يلبسه ، والغموض فيه هو عنصر قوته ، ومن ثم اهتم الرمزيون بالنفس أكثر من اهتمامهم بالطابع الإنساني .

والأدب الرمزي محاولة من الأديب للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية ، وإيحاء صور من العقل الباطن إلى قارئه مستعيناً في ذلك بجرس الألفاظ ، وإيقاع الوزن ، وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة ، فهو أدب انطباعي يقتضى التأمل العميق لفهم موضوعه ، وتذوق فنه ، والفناء في الفكرة التي خلقها الشاعر : إن الشعر الذي غزا كل أفق من آفاق الفكر والحياة قد نفذ إلى صميم النفس يستجلي غوامضها الخافية على الوعي ، العصية على التحليل ، فكانت الطريقة الرمزية التي يقوم الرمز فيها على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة .

نشأ المذهب الرمزي في فرنسا في سنى العقد الثامن من المائة التاسعة عشرة ، ولم

(١) ص ١٢٦ الشعر المعاصر - السحرتي .

يلبث أن امتد إلى الأفطار الأوروبية الأخرى على أن الرمزية كانت قد ظهرت بين حين وآخر كلما حاول شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز ، وقد برزت بوجه خاص في أدب الصوفية . أما الطريقة الرمزية من حيث هي حركة أدبية منظمة فقد استمدت عناصرها من موسيقى « واجنر » التي تمس تواقعها أوتار النفس الخفية ، وآثار بعض الأدباء ، من فرنسيين وغيرهم ، ولا سيما شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) الذي استخرج لأول مرة من اليأس والشر روائع شعرية خالدة ، بودلير الذي قال يصف الجمال في « أزهار الشر » : « إنني جميلة ، يابنى الموت ، كحلم من الحجر ، وحضنى الذى أدمى الجميع واحداً فواحداً قد خلق ليلهم الشاعر حُباً خالداً وأخرس كالمادة » .

« إننى أستوى على عرش الجلد الأزرق كبهيب^(١) يعجز الأفهام ، وأقرن قلباً من الثلج بنقاوة الإوز أكره الحركة التى تقلقل القسمات ، ولست أعرف البكاء ولا الضحك أبد الدهر » .

إن الشعراء ليستنفدون أيامهم في دراسات عقيمة أمام مواقفى المهية التى تحاكى روائع الأنصاب ، فإن لى ، لسحر هؤلاء العشاق الطائعين ، مرايا مجلوة تسكب الجمال على كل شىء : عيونى ، عيونى الواسعة ذات الصفاء الخالد » .

ولم تقتصر الطريقة الرمزية على الأدب بل تعدته إلى الفنون الأخرى ، فظهرت في الرسم في المذاهب المعروفة بالانطباعية ، والانطباعية المتأخرة ، والتكعيبية ، تلك المذاهب التى تحاول أن تنقل إلى الناظر الدوافع المبهمة التى حركت ريشة الرسام .

رفع لواء الشعر الرمزي عند نشوئه صفوة من الشعراء ، وكان أستاذ المذهب الأول بولى فرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ، الشاعر ذا السيرة العجيبة الذى بدأ حياته الأدبية على المذهب البرناسى ، ثم ذاع بين الشعراء الرمزيين اسمان : مالرميه ورامبو . ولد استيفان مالرميه سنة ١٨٤٢ وتوفى سنة ١٨٩٨ ، وكان مدرساً للغة الإنكليزية في بعض المدارس الفرنسية . أثر أسلوبه أعظم التأثير في المعاصرين والمتأخرين ، وقد قال فيه أحد النقاد : « لقد خلق مالرميه شيئاً فشيئاً رياضيات « الكلمة » وفن الإيحاء هذا الذى برز

(١) بلهيب : أبو الهول .

في عنفوانه في أخريات قصائده ، لكن خطراً قد ترقبه ، فإنه « لا طريق أقرب إلى العجمة من التعلق الوثيق بالفكر الخالص » ، على ما قال فاليري ، وهكذا قد طلب الشاعر من قارئه جهداً عظيماً لفهم معانيه واستكناه خفايا أقواله ، حتى ليتمكن القول إن خلق القصيدة الحقيقية لا يتم إلا بتلاقى الفكرين وتفاهماهما .

إن هذا القول لينطبق في الحقيقة على شعر جميع أشياع المدرسة الرمزية ، الذين لا بد لفهمهم من تأمل كلامهم وإنعام الفكر فيه طويلاً . ولكن متى اجتاز القارئ هذه الصعوبة ، فأية لذة روحية تنتظره ، وأية آفاق بكر تفتح لناظره ! فلنفكر هنيهة في هذه المقطوعة المترجمة عن مالرميه ، وعنوانها « نسيم البحر » : ألا نشعر بالقيود التي تكبل الشاعر وتضيق عليه تضيقاً ، ألا نشعر بالدواعى الخفية التي تهيب به إلى الانطلاق ، وبالسحر الغريب الذي يجذبه إليه جذبا ، ألا نشعر أخيراً بالإشفاق ، بالخوف ، باليأس الذي يثير بين جوانحه شعوراً بهلاك قد يرقبه حتى في تلك المغاني السعيدة النائية ؟ . ولكن لنصغ إليه : « إن الجسد لحزين . آه » وقد قرأت كل الكتب « فياليتني أهرب ثمة ، وإنني أشعر بالطيور سكرى لأنها هناك ، حيث الزبد المجهول والسماء » .

« إيه » أيتها الليالي ، لاشيء يستبقى هذا القلب الذي ينغمس في البحر ، لا الحداثق القديمة المنكسة في العيون ، ولا الضياء الغامر الذي يسكبه مصباحي على الورق الخالي الممتنع في بياضه ، ولا الزوجة الشابة التي ترضع وليدها . « إنني سأذهب ، فيا أيتها السفينة المهتزة السواري ، ارفعي القلوع نحو طبيعة غريبة . « إن ملالة شقية بآمال قاسية لا تزال تؤمن بوداع المناديل الأخير .

« ولربما كانت الأشعة تجتذب الأعاصير كتلك التي تميل بها الرياح نحو الهاموية ، ضائعة بلا أشعة ولا جزر خصيبة ، ولكن يا أيها القلب ، استمع إلى غناء النوتة ! » .

إن معظم شعراء المذهب الرمزي غريبو الأطوار ، عجيبو السيرة ، ولكن أغربهم شأناً وأعجبهم بلا نزاع هوجان رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) . لازم المجالس الأدبية في باريس وهو لم يكد يبلغ الحلم ، فما أشرف على التاسعة عشرة من سنه حتى نشر ديوانه

الصغير الموسوم « بموسم في الجحيم » . ولما بلغ العشرين طلق الأدب ، وضرب في القارة الأوربية يهيم على وجهه ، ويمتهن ماتييس من المهن ، ثم عملية احتراف تهريب السلاح إلى الحبشة حيناً ، وعاد بعد ذلك إلى باريس حيث بترت ساقه إثر جراحية أجريت له ، ولم يقعه ذلك عن الترحال ، فأدر كتبه منيته في مرسلية ، وعمره سبع وثلاثون سنة . وقد قال فيه بعض الناقدين : « لاجدال أن في أدب رامبو قد برز العقل الباطن ، لقد ظهر العقل الباطن للمرة الأولى بشكل مقدس . انبعث من قصائد هذا الصبي ، كالينبوع العجيب المتدفق من الصخرة ، قوة كانت إلى ذلك الحين مجهولة ، قوة عنيفة قاهرة محررة صافية ، قوة تهيمن وترفع ، إن هذا البوهيمي الساذج قد بعث بلا.نظام ، وحتى بلا جمل ، وبصور وكلمات مشتقة اتفاقاً في ذهنه المستفز عالماً من الأصوات والألوان والصور ، لقد رسم لنا أخيلته الصادرة حية شاكية السلاح من فكره ، عصية على المنطق والروية ، ولكنها على ذلك رائعة دائمة ، وفي هذه السكره حرر القريض من آخر أكباله ، وأطلق الشعر من القوالب التي استحدثها البرناسيون ، عاد إليها بعد ذلك الاتباعيون الجدد .

وقد لوحظ أن كثيراً من شعراء فرنسا الرمزيين كانوا من الأجانب الذين نظموا باللغة الفرنسية . ولا محل هنا لتعداد هؤلاء الشعراء ، ونكتفى بذكر أشهر من انتمى إلى هذا المذهب الأدبي ، أو مر به عهداً ، كجان مورياس (١٨٥٦ - ١٩١٠) ، وجول لافورغ (١٨٦٠ - ١٨٨٧) ، وألبير سامان (١٨٥٨ - ١٩٠٠) ، وغستاف كهن (١٨٥٩ - ١٩٣٦) ، ولورانت تايباد (١٨٥٩ - ١٩١٩) ، والبلجيكيين أميل فهران (١٨٥٥ - ١٩١٦) وموريس ماترلنك (ولد ١٨٦٢) ، ورمي دي غورمونت (١٨٥٨ - ١٩١٥) وهنري دي رنبيه (١٨٦٤ - ١٩٣٦) ، وفرنسيس فييله غريفان (١٨٦٣ - ١٩٣٧) ، وفرنسيس جام (١٨٦٨ - ١٩٣٨) ، وبول كلودل (ولد ١٨٦٨) ، وغيرهم .

وقد نالت الطريقة الرمزية مقاماً في مختلف آداب الأمم الأوربية الحديثة وحسبنا أن نترجم فيما يلي مقطوعة جميلة للشاعر الإنكليزي ستيفن سبندر المولود سنة ١٩٠٩ :

«أهى بطله ، العين المستقرة ناعمة في الوجه ، كبركة تحف بها الأنصاب ، لأنهاكى

تبصر تتطلع إلى النور ، وتخترق حُجب الظلال ، وتشق ظلمة الليل كالماس لتبلغ القمر ، وتصبر على التحديق مليون سنة إلى وراء في الشمس الملتفعة برداء القدم ؟ .

أم هو بطلٌ ، العقل المحبوس عمره في قحف الدماغ ، الكامن شبه الجاسوس في أعماق المخ ، حيث لا تناله يد التشريح ، لأنه بلغ من أقاصى الشمال ما لم يبلغه الرواد ، وليس يتجمد في الفضاء المحيط بالنجوم ؟ إن العين ترى ماتراه والعقل يعلم مايجب أن يعلمه ، فلا تقولن : إننى كنت بطلاً ، إنما قد استخدمت عيني ، وأدركت بعقلي ، أعمالى وليدة الإرادة الشاعرة .

وكل قارئ للأدب الأمريكى قد يحس بأثر المجاز والرمزية في نواحي هذا الأدب . . فكان « بو » يحتضن الرمزية الفرنسية ، وكان « هاوثورن » و « ملفيل » بريان العالم المادى على أضواء الفطرة التى تنطوى على معان . .

وتنقل ذهن « هوثيان » من مجاز إلى آخر متحدياً نظام التفكير المنطقى ، في حين أن « ايمرسون » كشف - في القسم الذى كتبه عن « اللغة » في مؤلف « مانيور » عن نظرية في المجاز سادت كل مؤلفاته .

على أن الدراسة التى أورها « فيدلسون » في كتابه « الأدب الرمزي في أمريكا » هى المحاولة الأولى لدراسة الرمزية - أو المجاز - كعنصر من عناصر الأدب فحسب ، وإنما كقوة مميزة ومكيفة للأدب الأمريكى في منتصف القرن التاسع عشر . وقد بين المؤلف أن المجاز الأمريكى لم يقتبس عن المصادر الأوربية ، ولا هو استيراد لها ، وإنما هو مجاز جديد نشأ عن الجو الأدبى والفكرى الخاص في أمريكا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولقد جمع المؤلف في كتابه بين التاريخ الفكرى والأسلوب الأدبى ، وتضمن ألواناً من النقد التحليل لبعض المؤلفات الفردية ، في إطار نظرى جديد . . وبدأ بتقدير مؤلفات « هاوثورن » و « هوثيان » وملفيل « و « بو » وخرج من هذا التحليل النقدى بأنها كانت محاولات متباعدة في ميدان الجهاد لحل المشكلات المتواترة خلال جهود جريئة مبتكرة - في بعض الأحيان - أو تجارب في التفكير الرمزي ، وينساق الكاتب بعد ذلك إلى تقدير المجاز عموماً ، والمجاز الحديث بوجه خاص ، ثم إلى

استعراض آثار ذلك في تاريخ الفكر الأمريكي من القرن السابع عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر ويعقب ذلك بفصل عن « إيمرسون » وتلميذه « ثورو » ، وعن كاتب ثالث أقل منهما شهرة هو « هوريس بوشنل » ، كأمثلة للأدب الرمزي غير الانتقادي ، ثم ينتهي المؤلف في الفصل الأخير إلى ربط الأسلوب المجازي الانتقادي الذي انتهجه « ملفيل » بالأدب الحديث .

ولبول فاليري قصيدة « المقبرة البحرية » التي نظمها في مقبرة مشرفة على البحر ، وقد أثارت هذه القصيدة جدلاً شديداً بين النقاد والشعراء والأدباء ، وترجمت إلى اللغات الحية ، وهذا جزء من ترجمتها لبعض أدبائنا المعاصرين :

إنها قدسية ، مغلفة	نارها توقد من غير غذاء
خيم الصمت على أرجائها	وعلى صفحتها رف الضياء
سقطت أضواؤها وهاجّة	وأثارت في أسباب الطرب
فظلال كالدجى ممدودة	وقبور رصّعوها بالذهب
أرايت الظل في أكنافها	حيث يرتج على الظل الرخام ؟
وهناك البحر في غفوته	قد ترامى قرب أجداث ونام
هاهنا أمواتنا قد جثموا	مدفنا أجسادهم هذا التراب
طاوياً أسرارهم في جوفه	ألنشر ينطوى هذا الكتاب ؟

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة ، وقد كتب الدكتور طه حسين عن هذه القصيدة يقول (١) : « أنفق النقاد الفرنسيون أعواماً يدرسون هذه القصيدة ويحلّلونها ، ويلتمسون معانيها وأغراضها ، ومظاهر الحسن ودخائله فيها ، فرفعها بعضهم إلى أرقى منازل الآيات الشعرية الخالدة ، ونزل بها بعضهم إلى حضيض السخف الذي لا ينبغي الوقوف عنده » . وكان مثار الاختلاف هو مذهب الشاعر في فن الشعر وما ينبغي له من الارتقاء عن هذا الوضوح الذي يفسد الفن إفساداً . ويقربه من الابتذال ، فبول فاليري يرى مثلاً أن جمال الشعر يأتي من أنك تجدد اللذة الفنية في نفسك كلما جددت

(١) العدد التاسع عشر من مجلة الرسالة .

قراءته ، ومن أنك تستكشف في القراءة الثانية من فنون الجمال ما لم تستكشفه في القراءة الأولى ، بل تجد في كل قراءة فنوناً جديدة من الجمال لم تجدها في القراءات التي سبقتها ، وموت الأثر الفني يأتي عنده من فهم الناس له .

هذا هو المذهب الرمزي الذي تردد صدهاء في شعر بعض الشعراء المعاصرين : أمثال أبي شادي ، وإيليا أبي ماضي ، وحسن كامل الصيرفي ، وكان كذلك الدكتور بشر فارس - من رائدي الشعراء الرمزيين المعاصرين . ويذهب جورج صيدح إلى الإزراء بالرمزية ، وعلى ذلك الرأي وديع فلسطين^(١).

وللمذهب الرمزي أصول في أدبنا العربي القديم عند أمثال الحلاج والجنيد والخيّام وابن الفارض وابن عربي وسواهم .

وقد عرف النقاد العرب القدامى فن « الرمزية » ، وألما ببعض خصائصها إماماً مناسباً ، فكان الصابي الكاتب المشهور يقول : « أفخر الشعر ماغض عنك فلم يعطك إلا بعد ملاحظة منه » ، وقد عرض الجاحظ في كتابه « البيان والتبيين » للوضوح والغموض كثيراً ، وكان يشيد بالوضوح ويؤثره . . وتحدث عبد القاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » عن الغموض في الشعر ، وقسمه إلى ماسبية الخطأ في الأسلوب ونظم الكلام أو طريقة الفكرة وأدائها فرفضه ، وإلى ماسبية دقة الفكرة وعمقها فقبله وأشاد به وحمل كلام الجاحظ عليه ، ونحن مع عبد القاهر في كل ما قال ، ونحيلك على هذه الفصل الجميل من كتابه^(٢) لتقرأه بامعان وروية ، فهو يكشف لنا عن عبقريته . ومن أجله نعد عبد القاهر أول واضع لمذهب الرمزية في النقد الأدبي عند العرب ، وإن شئت فاستمع لما يقوله عبد القاهر : « من المركوزة في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، وكذلك ضرب المثل لكل مالطف موقعه ببرد الماء على الظمأ »^(٣).

(١) ص ٥٨ - ٦٧ قضايا الفكر في الأدب المعاصر لوديح فلسطين .

(٢) ص ١١٨ من أسرار البلاغة وما بعدها .

(٣) ص ١١٨ الأسرار .

ويقول عبد القاهر أيضا : « فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب ، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه . ثم ماكل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا حل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له ^(١) .

ويوضح عبد القاهر رأيه فيقول : « هذا وليس إذا كان الكلام فى غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح ، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا ، فإن المعانى الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول ورد تال إلى سابق ^(٢) » . هذا وإن توقفت فى حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر فى تحصيله ، فهل نشك فى أن الشاعر الذى أداه إليك ، ونشر بزه لديك ، قد تحمل فيه المشقة الشديدة ، وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب حتى كان الامتناع والاعتياص . ومعلوم أن الشئ إذا علم أنه لم ينل فى أصله إلا بعد التعب ، ولم يدرك إلا بعد احتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه ، وأخذ الناس بتفخيمه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقة الكرب دونه ^(٣) . ويدخل عبد القاهر التمثيل فيما يحتاج إلى الفكرة والإمعان والروية ، فيقول : « المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو فى الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد ^(٤) » .

ويقول ابن سنان الخفاجى الناقد القديم المعروف فى كتابه الرائع « سر الفصاحة » يصف مذهب أبى العلاء فى الغموض ، واختلاف النقاد فى هذا الغموض وبلاغته : « جرى ^(٥) بين أصحابنا فى بعض الأيام ذكر شيخنا أبى العلاء بن سليمان ، فوصفه وأصف بالفصاحة ، واستدل على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء ،

(١) ص ١١٩ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٢٣ المرجع نفسه .

(٣) ص ١٢٣ المرجع نفسه .

(٤) ص ١١٨ المرجع نفسه .

(٥) ص ٦٧ سر الفصاحة - طبعة الخانجى .

فمعجبنا من دليله ، وإن كنا لم نخالفه في المذهب ، وقلت له : إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التي يتعذر فهمها فقد عدلت عن الأصل أولاً في المقصود بالفصاحة التي هي البيان والظهور ، ووجب عندك أن يكون الأخرس أفصح من المتكلم ، لأن الفهم من إشارته بعيد عسير ، وأنت تقول : كلما كان أغمض وأخفى كان أبلغ وأفصح ، وعارضه أبو العلاء صاعد بن عيسى الكاتب ، وقال : صدقت ، إنما لا نفهم عنه كثيراً مما يقول إلا أنه على قياس قولك يجب أن يكون ميمون الزنجي الذي نعرفه أفصح من أبي العلاء لأنه يقول مالا نفهمه نحن ولا أبو العلاء أيضاً ، ويتكلم ابن سنان على الوضوح ، ويعده - دون الغموض - من شروط الفصاحة ، وذكر رأي الصابي الذي يرى الغموض بلاغة في الشعر دون النثر ، ونقده ، وذكر رأياً لأبي تمام في الوضوح والغموض وعرض لبعض مثل من شعر أبي الطيب فيها غموض وخفاء إلى غير ذلك مما درسه في هذا البحث ^(١) ، الذي يشرح لنا فيه الآراء المختلفة حول الغموض ومكانه من البلاغة ، وإن كان ابن سنان نفسه لا يرى في الغموض بلاغة . . ومن قبل هؤلاء النقاد دافع أبو تمام الشاعر عن مذهبه في الغموض ، حين قال له ناقد : لم لا تقول ما يفهم ؟ فأجابه : ولم لا تفهم ما يقال ؟

وقد اختلف أدباؤنا المعاصرون في الغموض والوضوح اختلافاً كبيراً ، فكتب البعض ناقداً المذهب الغموض ، ومنهم عباس فضلى ، وغيره ، وكذلك رآه أحمد أمين يرجع في كثير من أسبابه إلى « فقر اللغة وقصورها عن الإفصاح عن عواطف الشعراء النفسية وميوهم ورغباتهم » . وسواء رضينا أم غضبنا فسيستمر الغموض - كما يقول - مسيطراً على الشعر حتى تتضح الحياة النفسية ، وهذا مالا نوافق عليه ، ولا نذهب مذهبه فيه ، ويقول عباس فضلى من مقالة له نشرها في بعض المجلات الأدبية : « كلُّ بديع في هذا الكون من منظر ، إلى صوت ، إلى شعر يلزمه الوضوح الذي هو جوهر الجمال الحقيقي » . ولكن العقاد يرى أن وراء الغموض في الشعر والأدب إبداعاً فنياً ، والإنسان قد يقرأ كتاباً غير مرة فيجد فيه كل مرة من معانٍ مالم يره في القراءات السابقة وهو رأى الدكتور طه حسين ولقيف من النقاد ^(٢) .

(١) ص ٢٠٩-٢١٨ سر الفصاحة .

(٢) راجع كتاب الرمزية لدرويش ، وكتاب الأدب الرمزي في أمريكا لتشارلس فيدلسون ، أستاذ بجامعة ييل .

وينكر شكرى الرمزية ، وكذلك الزيات ^(١) الذى يراها نوعاً من الخدلة والإغراب ^(٢).

المدرسة السريالية ^(٣) :

هى نزعة أدبية متطرفة تدين بالحرية المطلقة ، والخروج على كل عُرْف وتقليد ، فهى فى الأدب تنفر من موضوعات الفكر الجارية ، وتحتقر الأساليب السائدة فى أشكالها وصورها ومجازاتها وكلماتها ، وتسخر من العقل ومنطقه وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية ^(٤). فالسير يالية إملاء للفكر بدون رقابة العقل ، وبعيداً عن كل اهتمام فنى أو أخلاقى .

ومن دعائها فى فرنسا : « ريمبو » ، و « لوتر يامو » وفى نجلترا : « دافيد جاسلوين » . وقد تأثرت فيما تأثرت بسلوكية فرويد ، وفلسفة هيغل . وشعراؤها يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور ، بدون اهتمام بالإيقاع الموسيقى ، ولا بنظام الكلمات والتقفية .

وقد يشابه مذهبهم مذهب أهل الطبع فى الشعر العربى ، فهم يرسلون شعرهم لإرسالاً عفواً الخاطر والقريحة ، ويقولون : إن الشعر الذى يحىء غير ذلك ويكون مفعماً بالتفكير لا يعيش ، لأنه ليس مستمداً من نبع الوحي والإلهام والشاعرية ، ومن ثم لا يهتم « السرياليون » بأن ينظموا شعرهم على نظام الشعر الحر ، أو الشعر المرسل ، أو الشعر المقفى ، أو يكون مزيجاً من هذه الألوان والأنواع .

ويظهر هذا المذهب الجديد فى شعر بعض شعرائنا ، مثل « كامل أمين » ، وكامل زهيرى ، وعادل أمين ، ومحمود حسن إسماعيل الذى له ناحية كلاسيكية فى تعبيره ، وناحية رومانسية فى موضوعاته .

(١) ص ١٥٧ دفاع عن البلاغة ط ١٩٤٥ .

(٢) ص ١٥٩ المرجع السابق .

(٣) راجع ص ٥٠ وما بعدها من مذاهب النقد الأدبى .

(٤) ص ١٤٠ و ١٤١ من الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - للسحرى .

وقد خطت الدادية في اتجاه الوعى الباطن والاتجاه السريالى حتى قال سوبو : ضع الألفاظ في قبعة ، ثم أخرج منها مايعن لك ، فهذا يصنع الشعر الدادى . . يقصد أنه يخرج بعيداً عن رقابة العقل .

ويرى العقاد^(١) أن الفن « لابد أن تتوافر فيه شروط ، وأن الشرط الأول فيه هو أن تكون له قواعده ومقاييسه ، وأن يستطيع الناظر إليه - اعتماداً على هذه القواعد والمقاييس - أن يميز بين الصادق منه والكاذب ، وأن يدل على أسباب الصواب فيه والخطأ ، أو أسباب الاستحسان والاستهجان ، فليس بفن على الإطلاق شيء يبطل فيه كل دليل على جودته أو رداءته غير اللفظ ، بدعوى الوعى الباطن ، أو بما فوق الواقع ، أو مادون الواقع ، إذا شاء من شاء أن يجعل « مادون الواقع » اسماً من هذه الأسماء .

فليست عنده السريالية والتجريدية مذاهب ولا مدارس قائمة على أصول الفنون الجميلة ، ولكنها أخرى أن تسمى « موضات » أو « تقليعات » كتقليعات « الموضة » التي تخترع لتزول بعد حين ، ولا تخترع للبقاء والاستمرار ، وإنك لتستطيع أن تتحدى كل لاغيط بأسماء هذه التقليعات أو هذه الموضات أن يرفض صورة واحدة من صورها ، ويذكر لرفضه سبباً يعارض من يستحسن هذه الصورة بعينها ، لغير سبب كذلك .

أما التطور الفني فلا يطلق على دعوة أو دعوى تقتل الفن وتلغى وجوده ، ولا يقال إننا نطور الكائن الحى ونجده وننحن نزهق روحه ونحلل جثته إلى عناصرها الأولية في التراب .

وما هو « التجريد » بالنسبة إلى الفنون « التشكيلية » وإن لم يكن إلغاءً لوجودها وإزهاقاً لحياتها ؟ ! وكيف يكون تطوراً للرسم والشكل والتلوين شيء يمحوها ويبطلها كأنها عدم لم يكن له وجود قبل الآن ، وما الفرق بين وجود الفنون الإنسانية وعدمها في العصور الماضية بالنسبة لهذه التقليعات التي يتساوى الراسم فيها وغير الراسم ، كما يتساوى الأعمى والبصير في مسألة التلوين ؟ .

(١) من يوميات العقاد في جريدة الأخبار عام ١٩٦٢ .

إن التصوير يموت في اللحظة التي ينتقل فيها من عالم الحس الصادق إلى عالم التجريد من كل محسوس ، وماذا يتعلم المصور « التجريدي » في مدرسته ليكون مصوراً متقناً لفنه ؟ وماذا يبقى بعد تقرير التصوير « التجريدي » من الفارق بين تعليم المصور وتعليم الكاتب ، وتعليم الطبيب النفساني ، وتعليم كائن من كان من مصوري الوعي الباطن بغير شكل ولا مثال ؟ .

فالمدارس التي تسمى بالسريالية أو التجريدية خلاصة الرأي فيها أنها لامدارس ولا فنون ولا تطور ولا تصوير ولا غير تصوير ، لأن المدارس تعلم شيئاً ، وهذه لا تعلم شيئاً ولا محل فيها للتعليم ، ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس ، وإنما التطور استمرار للحياة ، وهذه تلغي كل ما كان للفن من حياة ، وإنما التصوير « صورة محسوسة قبل كل شيء » ، وهذه تنتقل من عالم المحسوس إلى عالم التجريد .

والجهل وحده هو الذي يُخيل إلى الأدباء أن « الوعي الباطن » تطور جديد في القرن العشرين ، لأن الأطباء النفسانيين عبروا عنه أخيراً هذا التعبير ، فقد كان الوعي الباطن منذ كان الإنسان ، ولم يكن وجوده قط ذريعة لإلغاء الحس الظاهر ، ولا لإهمال رؤية العين ، وسماع الأذن ، وشم الأنف ، وذوق اللسان ، وليس المطلوب منا اليوم أن نلغى ذوق الطعام بالألسنة والأفواه لأن الأقدمين كانوا يذوقون طعامهم بها قبل اكتشاف الوعي الباطن المزعوم في القرن العشرين .

مدرستا الفن للفن والفن للحياة :

هل للأدب وظيفة أو أنه مجرد تعبير فن جميل ؟ هناك حول هذا الموضوع ثلاث مدارس :

١- المدرسة الأولى : مدرسة الفن للحياة ، أو ما يعبر عنها بالمذهب الواقعي ، الذي يرى أن الأدب ، سواء في ذلك القصة والمسرحية ، والقصيدة الشعرية ، ومثلها

ألوان الفن ، مصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها ، ونتيجة تفكيرها ، ومن ثم يجب أن يكون موجهاً لخدمتها ، والسموبها . . ولهذا حاول بعض النقاد أن يربطوا بين الأدب والأخلاق والمثل ، فالأدب عندهم لابد أن يكون أدباً هادفاً يدعو إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وهذا المذهب الواقعي وإن اتخذ مضمونه من حياة عامة الشعب ومشكلاته ، إلا أن روحه متفائلة ، مؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير ، وأن يضحى في سبيله بكل شيء في غير بأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة ، هذه صورة للواقعية ، وإن اتخذت في بعض الأذهان صورة نقد متشائمة سلبية (١).

٢- والمدرسة الثانية : مدرسة الفن للفن ، وأصحابها هم أصحاب المدرسة الفنية التي تنظر للفن كمتعة عادية أو غير عادية ، والتي تمجد التجربة لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها . وقد نشأت هذه المدرسة أو هذا المذهب في فرنسا بعد عام ١٨٥٠ م على أساس نظرية الصياغة التي نادى بها البرناسيون . وهذا المذهب كما فهمه النقاد في فرنسا ، وعلى رأسهم « جوتييه » ، ظهر كرد فعل للمذهب الرومانتيكي الذي لا يحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية ، وينزل بالأدب إلى مستوى الوسيلة ، من حيث يرى أصحاب « مذهب الفن للفن » أن من حق الأدب أن يصبح غاية في ذاته ، وفناً للفن ، لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة . . وعلى هذا النحو يبدو أن مذهب « الفن للفن » لاصلة له بالمسألة الأخلاقية وارتباطها بالأدب . . والقول بأن الفن غاية في ذاته لا محل للحكم حكماً أخلاقياً ، بأن يقال إن المذهب مع الأخلاق ، فلا نقول عنه إنه خير أو شر ، ولأنه يهاشى الأخلاق أو يعارضها . . كذلك لا يعارض هذا المذهب أدب الكفاح أو الأدب الاجتماعي . . ويتعسف بعض الكتاب فيها جهون « مذهب الفن للفن » ظانين أن في ذلك صرفاً للأدب عن وظيفته ، وأنه دليل انصراف الكاتب عن رسالته .

(١) راجع مقالة مندور عن الواقعية في كتاب مذاهب النقد الأدبي ص ٣٥-٤١ .

ومن المسلم به أن هذا المذهب هو السائد في النقد العربي القديم ، ومن ثم نجد القاضى الجرجانى وابن رشيق وغيرهما من العرب لا يحكمون على أبى نواس والمتنبى وسواهما على ضوء ما فى شعرهم من مجون أو من ضعف فى العقيدة : وكذلك ليس معنى « الفن للفن » أن يخلو الأدب من موضوع ، وذلك لأنه ليس التفكير أو العاطفة هما الموضوعين الوحيدين اللذين يصلحان مادة للأدب ، بل هناك إلى جانبيهما كافة معطيات الحواس التى تتلقاها من الخارج ، وبخاصة المراثيات ، وإلى هذا يشير «بودلير» الشاعر الفرنسى بقوله : « إن الأشياء تفكر خلاى كما أفكر خلاها .

هذا ويتجه الأدب الحديث إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها ، فخاياها ، فهو أدب تحليل أكثر منه توجيه ، وفى هذا خير للأدب ، لأنه لا يمكن أن نخدم الأخلاق بشيء أكثر من فهم النفس البشرية . هذا والأدب لا يتجاهل مواصفات الأخلاق ، ولكنه يحاول أن يحل مقياساً مكان آخر . فالعمل الأخلاقى عند كثير من الأدباء هو العمل الجميل فى ذاته ، لا الذى يتواضع الناس على خيريته ^(١) ، فمذهب الفن للفن لا يعارض الأخلاق ، وإنما يسعى إلى خلق الجمال فى ذاته ، وتحرير الفنون من اتخاذها وسيلة التعبير عن شخصية صاحبها ^(٢) .

٣ - أما المذهب الثالث فهو مذهب أصحاب المدرسة الحديثة ، الذين يقفون بين المدرستين السالفتين موقفاً وسطاً ، فيرون وجوب وجود العنصر الشخصى للفنان ، على أن تحوى تجربته كل مظهر من حياة الإنسان ، سواء أكان دينياً أم نفسياً أم اجتماعياً ^(٣) .

المدرسة الوجود ^(٤) :

اشتهر فى فرنسا هذا المذهب الجديد للمدرسة الوجودية ، والذي يعد « جان بول

(١) راجع ص ٣٧-٣٣ فى الأدب والنقد لمتنور .

(٢) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٣) مذاهب الأدب للخفاجى ص ٢٦٦ .

(٤) راجع ص ٥٠ وما بعدها مذاهب النقد ، وص ٤٠٥ من الأدب المقارن - وراجع (مالأدب تأليف سارتر) .

سارتر « داعيته الأول ، والذي يقوم على أن الإنسان حر في كل شيء عدا ألا يكون حراً ، ولذلك فالإنسان غير مقيد بقانون يحد من حريته ، إنه ذاتي فقط يستطيع أن يختار ما يعمل ، والإنسان المفرد هو وحدة الجماعة والأصل في الوجود . . وللوجوديين آراؤهم في الدين والسياسة والاجتماع والأدب والشعر .

ويقوم محور المذهب الوجودي في الأدب على تمثيل ذاتية الإنسان ، وحقه الحر في التفكير كما يشاء ، وباللغة التي يريدونها . . ويعمل الشعراء الذاتيون على الدعوة إلى آرائهم في ذاتية الفرد ، وحقه الكامل في الحرية ، وخاصة حريته الفنية الكاملة ، التي تحرره من كل قيد يقيد به النقاد وواضعو أصول النقد والشعر والفن .

ويتزعم الوجودية في فرنسا « سارتر » ، وفي ألمانيا « هيدجر » ، وهى في مظهرها الإلحادى عند « سارتر » و « ألبير كامى » و « جان أنوى » في فرنسا .

المدرسة الإنسانية :

الأدب ، أو الفن عامة ، كائن حى ، لا يعيش على شكل واحد أبداً ، وإنما هو تطور مستمر ، بموضوعاته ، وأسلوبه ، يتحكم فيه في هذه المجالات الأدبية الفنية ، ما يتحكم بشتى ظواهر العلم والفلسفة ، فكرتنا النشوء والارتقاء ، اللتان تظلمان تحدان تطور حياته ، في تنازع البقاء نحو الأكثر جمالا ، ونظاماً وقوة ! . . وكما ظلت الفلسفة تجهد في طلابها للوضعية ، والاتصاف بمميزات التفكير العلمى ، الوضعى ، فكذلك ظلت الآداب والفنون تتطور ، نحو أكثر المذاهب تلاؤماً مع متطلبات هذه الفترة ، أو تلك ، من فترات التطور الإنسانى نحو الوضعية ، فمرت بأطوار أساسية ، راحت تتسلسل فيها حيواتها الأدبية والفنية ، وهى على التوالى : الطور الملحمى ، فالطور الغنائى ، فالطور التمثيلى ، فالطور التعليمى ، تسلسلت في إطارها تلك المذاهب الأدبية الفنية من ملحمى ، وغنائى ، واتباعى ، وإبداعى ، وواقعى ، ورمزى ، وتعاقبت الظهور على مسرح الأدب ، أو الفن عامة ، بين أنصار للقديم ،

وأنصار للجديد ، يظلون يتعاورون السبق ، أو التحليق ، في تحقيقهم ما يتلاءم من هذه المذاهب الأدبية الفنية .

وأما الإنسانية في الفلسفة فهي نزعة عقلية جمالية ، راحت تلازم تطور التفكير الإنسانى في مختلف أعصره القديمة والحديثة كحركات أساسية مغروسة في جذور الوجود الإنسانى ، تظل تحدد لبنى الإنسان تطور تفكيرهم ، وسلوكهم الإنسانين : بتمجيدها المتواصل للعقل ، والذي هو النور الطبيعى الذى خص به الإنسان ، أو تمجيدها لقضية الإنسان ، كإنسان حر ، عاقل ، هو ملك هذه الأرض التى تتسلسل عليها حياته ! . . ومن هنا تصطبغ الإنسانية بصبغة ما هى تصطدم به من مذاهب علمية ، أو فلسفية ، ومن هنا أيضاً كان مستواها الذى تكون عليه تجربتها ، هو نفسه مستوى التجربة الأدبية ، أو الفنية ، التى تسمى « إنسانية » ، لولا أن مدار التجربة الإنسانية فى الأدب ، أو الفن ، هو مدار التعبير الجميل ، فى حين أن مدارها فى الفلسفة هو مدار المعرفة ! ولذلك كان شأن تفسير الأدب الإنسانى ، أو الفن الإنسانى عامة ، هو شأن تفسير أية صبغة ، من الصبغات الأدبية ، أو الفنية ، التى يصطبغ بها هذا المذهب ، أو ذاك من مذاهب الأدب ، أو الفن عامة ، كالملاحم ، أو الغنائية ، أو الاتباعية ، أو الإبداعية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ! .

والأدب ، أو الفن عامة ، انفعال بالجمال ، ثم تعبير جميل ، بالأدوات والمتطلبات الأدبية ، أو الفنية ، عن هذا الانفعال بالجمال . ومعيار القوة ، أو الضعف فيهما ، هو توفير المتعة الجمالية ، أو الأدبية ، أو الفنية ، أو خطؤها ! . . وهذا ناشئ من أن التعبير الأدبى ، أو الفنى ، إذا هو لم يكن جميلاً لما كان أدبياً ولا فناً !! الأمر الذى جعل الأدباء والفنانين يحرصون على توفير القيم الجمالية - أدبية كانت أو فنية - من أساليب أو أخيلة أو مشاعر ، أو أفكار ، فى أخص خصوصياتها ؟ . . . وحرصهم هذا جعلهم يعرضون عن المعرفة ، التى يقدمها البحث العلمى ، أو الفلسفى ! . غير أنه لما كان

أى أدب كبير ، أو أى فن كبير ، يطمح فى كل عصر إلى أن يكون له أساس فلسفى ، يكون هو الحل الذى يقدمه لك هذا الأدب أو ذاك الفن لمشاكل الوجود والحياة ، ثم إنه لما كان أفق الأدب أو الفن عامة ، هو أفق الجزئيات ، أو لنقل الخصوصيات ، أو الذات ، أفق القصص يرويها ، والاعترافات يثرها ، والمناظر يرسمها ، وكان إلى جانب هذا أفق الفلسفة ، أفق الفكرة المجردة ، والعاطفة العارية ، والخيال المجنح ، فخرج الأدباء والفنانيون من حيزهم الأدبى أو الفنى إلى حيز التفلسف عامة يجبر عليهم الخروج عن ذاتيتهم الجزئية ، والخاصة ، إلى مستوى الإنسان ، كإنسان ، يعانون تجاهه قضية الإنسان كإنسان ، أو قضية الإنسانية فى تنازعها البقاء ! . . ومن هنا توضع مشكلة الإنسانية فى الأدب ، أو الفن عامة ! فى مقابل مشكلة الذاتية ، بمختلف أشكالها الأدبية ، أو الفنية ! . .

وهكذا تفسر الإنسانية فى الأدب ، والفن ، إن لم نقل فى الفلسفة عامة ، وهكذا يفهم لماذا تكون الإنسانية هى فن الحياة ، أو فن الوجود نفسه ؟ أو لماذا كان الأدب الإنسانى هو أدب الفترة الوجودية التى تعانىها فئة متميزة ؟

إن كل ما تحققه الإنسانية - أدباً كان أو فناً - من خروج إلى الحيز الإنسانى : من الأفكار، والمشاعر، لانجده فى جميع المذاهب الأدبية أو الفنية ، التى يعيش الأدب ، أو الفن عامة ، بمقتضاها كالملاحم ، أو الغنائية ، أو الاتباعية ، أو الإبداعية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ! . بل هنالك مذاهب أدبية ، وفنية لا يصح أبداً نعتها بأنها إنسانية ، إلا إذا أنت تأملت مضمونها ، وإلا إذا أنت تأملت أسلوبها ، مثل ذلك : الملاحم التى تقص عليك مغامرات هذا البطل أو ذاك ، ومثل ذلك أيضاً القصائد الغنائية ، أو الاعترافات الإبداعية التى تصور لك أذواق جماعة من الناس ، بأفكارها ومشاعرها الخاصة ، ومثل ذلك أيضاً القصص الواقعى ، أو الروايات الواقعية ، أو القصائد الارتسامية الواقعية أيضاً ، التى تروى لك أخبار هذه الطبقة أو تلك من طبقات المجتمع .

كل هذه المذاهب بل كل هذه الأساليب لا يصح مطلقاً أن ننتعها بأنها إنسانية ، بل

هى نفسها لاتريد لنفسها أن ننعثها بتلك الإنسانية ، وإنما هى نفسها تعمل على العكس لتكون « واقعية » أو لنقل إقليمية ، أو فردية ، أو ذاتية ، أو خاصة .

تصور هذا الجانب من الطبيعة دون غيره ، أو هذا المشهد وحده من الحياة ، تصويراً فيه كل الخصوصية ، المعنوية أو الحسية ، التى تنطق بها هذه الجوانب والمشاهد من الوجود ! . فى حين أن هنالك أيضاً أنواعاً ، وأساليب أخرى من الأدب ، أو الفن عامة ، مثل المسرحيات الاتباعية ، أو القصائد الإبداعية أو الرمزية ، بتحررها بالقدر الذى يستطيعه صاحبها من حيز ذاتيته الفردية ، وبرغبتها فى الوقوف على قضية الإنسان كإنسان فى انفعاله بالوجود ، أو تعبيره عنه ، فهى وحدها التى يمكنك نعتها بأنها إنسانية . بل إنها هى نفسها تعمل للوصول إلى آفاق هذه الإنسانية ، تقف بك يوماً بعد يوم ، وجيلاً بعد جيل ، على قضية الإنسان كإنسان ، بأفكاره ومشاعره^(١) .

ولارىب أننا نحن بحاجة ماسة إلى أدب إنسانى ، يبتغى سلامة العالم وخيره وسعادته ، ويدعو إلى المحبة المتبادلة بين شعوبه ، والألفة التى تربط الشعوب ربطاً قوياً . . . وليس أخرى من الشرق مكاناً يشرق فيه الأدب الإنسانى الدينى الذى يحنو على البشرية بأديانها المتباينة ، وأجناسها المختلفة ، فيذيع النور المستمد من تعاليمه السابقة ، يعلم أبناء الأرض المحبة للحياة ، والمحبة للإنسانية المتعبة ، ويهيم لها طريق الخلاص من عناء طويل ، وصراع دام مع قوى الظلم والظلام .

لقد كان الشرق - منذ قرون بعيدة - مولد تعاليم إنسانية ، فقد شهد حيوات مصلحين إنسانيين ، شاءوا أن يسعدوا العالم بدعواتهم السامية فى الشرق البعيد ، من الصين ، حيث « كونفوشيوس » يعلم الناس الطيبة الحقيقية ، وهى حب بنى الإنسان^(٢) ، وحيث « لاوتسو » فى القرن السادس قبل ميلاد المسيح ، يعلمهم أن « الرجل الحكيم ، ليس لقلبه مقر محدود ، فهو يجد فى قلبه فى قلب كل إنسان ، وهو يعامل الصالح بالصالح ، ويعامل الطالح بالصالح أيضاً ، هو يعامل الأمين

(١) راجع مجلة الأدب البنائية عام ١٩٥٠ من مقال للأستاذ عدنان الذهبى .

(٢) كونفوشيوس ومقتطفاته « الدكتور لبويل جايلز » ، الاتحاد النسائى أيلول سنة ١٩٥١ .

بالأمانة، ويعامل من ليس أميناً بالأمانة أيضاً . وقد ظهر الإسلام وهو أعظم الأديان إنسانية ، وأسماها دعوة للخير الإنساني ، كما ظهرت من قبل أديان سماوية أخرى أشاعت في الناس حب الخير الإنساني عامة .

مدرسة اللامعقول :

آخر تلك المذاهب الفنية ما يسمى بمذهب « اللامعقول » وهو المذهب الذي يدين به الآن عدد من الكتاب والفنانين الذين يرون في أحداث وتصرفات ومواقف عالمنا الحاضر ما يدعوهم إلى الإيمان بأن العقل البشري قد أفلس منطقته ، وأن العالم لم يعد يسير على منطق مفهوم أو قابل للفهم ، فجميع أسس الفهم المنطقي بين البشر قد انهارت وأفلست ، ولذلك نراهم يرسمون في أعمالهم الأدبية لهذا العالم صوراً ينعكس فيها اللامعقول ، وقد اشتهر من بين كتاب المسرح اللامعقول في السنوات الأخيرة ، «صمويل بكيث» الإيرلندي الأصل ، و « يوجين يونسكو » الروماني الأب ، و «داموف» الأرمني السوفيتي ، وكلهم يقيمون في باريس ويكتبون بالفرنسية .

ولم يكد توفيق الحكيم يعود من باريس حتى شهدنا المسرح التجريبي الجديد ، وهو « مسرح الجيب » يفتح أبوابه ويبدأ نشاطه بتقديم مسرحيتين من اللامعقول يثيران ضجة ومناقشات حامية متصلة ، وهما مسرحية « نهاية اللعبة » لصمويل بكيث ، ومسرحية « الكراسي » ليوجين يونسكو .

والظاهر أن توفيق الحكيم قد اهتز وتأثر بهذا الاتجاه الجديد ، فكتب مسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة » مقدمة ضافية يتحدث فيها عن مذهب اللامعقول الذي يلغى الزمان والمكان ، ويجمع فيها بين المتناقضات ، ثم يزعم أن أدبنا الشعبي نفسه قد عرف اللامعقول ، ويستشهد في ذلك بموال شعبية مشهور أخذ عنه عنوان مسرحيته نفسه وهو الموال الذي يقول :

يا طالع الشجرة ، هات لي معاك بقرة .

وإذا كان الأستاذ توفيق الحكيم قد أراد في مقدمة هذه المسرحية أن يوحى بأنها تشبه من قريب أو بعيد منهج أصحاب اللامعقول في التأليف المسرحي فإننا لانقر هذا

الإيماء ، ونفضل أن نحفظ لأدينا الكبير في هذه المسرحية أيضاً بمنهجه الأصيل الذي تميز به في مسرحياته الكبيرة ، أمثال : « أهل الكهف » ، و « بجماليون » ، و « شهر زاد » و « سليمان الحكيم » ، و « السلطان الحائر » ، وهو منهج « الرمزية الذهنية » .

والمسرحية تعرض - كما يقول مندور في مقال - قصة زوج غرس في حديقته شجرة تؤتي أنواعاً مختلفة من الثمار ، ومن الواضح أنها لا يمكن إلا أن تكون شجرة الفن . ثم تغيب زوجة هذا الرجل عن البيت فيتهم بقتلها ودفنها تحت الشجرة ، وكأن جثتها نوع من السماد ، ويؤكد هذا الاتهام درويش يلوح أنه عليم بخفايا النفوس ، وتوشك التهمة أن تلتصق بالرجل ، ولكن الزوجة لا تلبث أن تعود إلى الظهور في البيت ، وكأن التحقيق السابق لم يكن له من هدف غير الكشف عن النية السيئة التي كانت تراود الرجل ، وكأن الدرويش صوت الضمير الذي فضح هذه النية ، وبالفعل لا تكاد الزوجة تعود إلى المنزل حتى نشهد بينها وبين زوجها مشهداً ماثلاً في مسرحية « المغنية الصلحاء » لكاتب اللامعقول « يوجين يونسكو » ، وفي هذا المشهد نرى الزوج والزوجة جالسين على مقعدين متجاورين ، والزوج يتحدث عن ثمرة البرتقال التي سقطت من شجرته قبل أن تنضج ، في حين تتحدث الزوجة عن جنينها الطفل الذي أجهضته قبل أن يتم نموه ، ولما كان كل منهما مستغرقاً فيما يشغله : الزوج في ثمار شجرة الفن ، والزوجة في ثمار الحياة ، فإنهما لا يتلاقيان في حوارهما ، وكأن اللغة لم تعد وسيلة للتجاوز والتفاهم بين البشر على نحو ما يوحى « يوجين يونسكو » في مسرحية « المغنية الصلحاء » ، لأننا نعيش في عصر تستغرق كل مناهمومه الخاصة وتمنعه عن التجاوب مع الغير .

وبهذا المشهد فسر توفيق الحكيم في فن وذكاء استحالة الالتقاء بين الفن والحياة ، فالرجل مشغول بفنه عن زوجته وحياتها ، أى مشغول بفنه عن الحياة ، ولهذا استطعنا أن نفهم لماذا أخذ الزوج ينقذ فعلاً هذه الجريمة التي فضحها من قبل « الدرويش » ، كرمز لضميره الخفى ، وبالفعل لا يلبث أن يقتل زوجته خنقاً ، ولكنه في هذه المرة لا يحمل جثتها ليدفنها عند جذور شجرته كسماد لها ، لأنه يكتشف في اللحظة الأخيرة أن السحلية الخضراء التي كانت تظهر له من حين إلى حين خارجة من جحر عند جذور

الشجرة قد ماتت في جحرها ، وكأنه قد اكتفى بهذه السحلية الخضراء كرمز لسحر المرأة سماءً لشجرة الفن مما يوحي بأنه يعتقد أن سحر المرأة هو وحده الذى يصلح غذاء لشجرة الفن ، أما جسمها أو جثتها فلا يصلح لمثل هذا الغذاء ، ولهذا يترك جثة زوجته حيث هى ، ويسدل الستار على المسرحية كلها .

فمسرحية « يا طالع الشجرة » ما هى إلا علاج جديد للمشكلة التى شغلت توفيق الحكيم فترة طويلة من حياته ، وهى مشكلة الصراع المزعوم بين الفن والحياة ، التى سبق له أن جسّدَهَا مراراً في الصراع بين الفنان كرمز للفن ، والمرأة كرمز للحياة ، وهل يستطيع الفنان أن يجمع بين الفن والحياة ، أى المرأة ، أم لا يستطيع على نحو ما هو واضح في مسرحيته « يجاليلون » ومسرحيته الأخرى « شهر زاد » .

المدرسة الطليعية :

حركة أدبية فنية جديدة مسماة بالطليعية ، ويبدو أن هذه الحركة التى تمتد جذورها إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر لا تلاقى الرواج الذى يمكن أن تستحقه في إنجلترا والقارة الأوروبية ، والملاحظ أن هذه الحركة تلقى اهتماماً في حقل الرسم والموسيقى في إنجلترا ، وتعانى من إهمال شديد في مجال الإنتاج الأدبي من شعر ومسرحية وقصة ، ومن هنا كان اهتمام الملحق الأدبي للتأيمز بتخصيص عدد من أعدادها الأدبية لتوضيح هذه الحركة في المجالات الأدبية المختلفة على مافى هذا الأمر من صعوبة « نظراً لاعتماد أنصارها على التعبير الذاتى الذى يمت إلى السريالية بأوثق الصلات ، ولهائهم المستمر وراء الطرافة والجِدَّة ، مما يؤدى عادة إلى الشذوذ والغموض .

وتعود فكرتها أصلاً إلى عهد الكتاب الفرنسيين الجمهوريين الذين ربطوا بين التقدم الأدبي والفنى ، وبين التقدم الإنسانى ، ومن هنا ظلت الفكرة تحمل قيمة أخلاقية إيجابية كامنة ، على أنه يكاد يتعذر إيجاد تعريف لهذه الحركة بسبب غموضها الذاتى من جهة ، ولأنها من جهة أخرى دائمة التطور ، متعلقة أبداً بكل جديد في محاولة لمجاراة التطور السريع الذى تتعرض له الحياة نفسها في هذا العصر الذى يطالعنا كل صباح بصنوف من المبتكرات والمخترعات ما كانت لتحلم بها أية عين خيالية . وقد تهادى

هؤلاء الرواد في مجارة كل جديد ، حتى إنهم استعانوا بآلات الترجمة ، وبأجهزة الإحصاء الآلية من أجل نَظْم الشعر وكتابة الرسائل الغرامية . وفي الملحق الأدبي للتاييمز نماذج لهذا الإنتاج ، من المستحيل ترجمتها إلى العربية أو إلى أية لغة غير الإنجليزية ، لأنها عبارة عن أحرف مختلفة تصف في كلمات قد تكون ذات معنى وربما لا تكون ، وهذه الكلمات الغريبة المركبة تركيباً جديداً في جمل على نسق خاص ، تختلف عن الجمل العادية المألوفة في أنها لا تعتمد على الترابط النحوي والمنطقي ، بل على رابط إيجائي خفى ربما لا يدركه إلا صاحبه ، ولا يمكن للقارئ أن يحدد المقصود في أية قصيدة ، لأنها بكل بساطة لا تهدف إلى إعطاء أى معنى .

وهناك طريقتان لا ثالث لهما ، فإما أن يتقن الإنسان الأساليب الفنية لهذه الحركة ، وهى أساليب لا ينتظمها ناظم في الأغلب ، وإما أن يأتي بإنتاج مبتكر أصيل يتصف بصفات خفية قد تلقى قبولاً لدى (الطليعة) .

مع العلم أن أساليب هذه الطليعة غير محدودة بحد معين واضح المعالم ، إنها ثورة على الجمود التعبيري واللغة المتعارفة والتقاليد الكلاسيكية ، ولكنها في أغلب الأحيان لا تحمل مفهومات واضحة متميزة بالمقياس المعتاد ، لأنها ثورة نوعية لا تهدف إلى إدخال تجديد على الأساليب التعبيرية المختلفة ، بل تهدف إلى إحلال أساليب طازجة من نوع جديد تماماً ، بدلا عن الأساليب الجديدة غير المحدودة كما قلنا ، وقد يكون بينها من الاختلاف أكثر مما يكون عادة بين (الطليعية) وبين ما يألوه العالم ككل . على أن هناك التقاء عفويّاً بين (الطليعيين) في الأقطار المختلفة والفنون المختلفة بالرغم من اختلاف منطلقاتهم وتسمياتهم ، فمنهم من ينطوى على عداء اجتماعي انفعالي ، ومنهم من يرهصون إرهاباً واعياً بالعلاقة المتغيرة بين المرثى والحرفي .

ومثال هؤلاء شعراء المحسوس ، والرسامون العاكفون على تجاربهم في هذا المجال .

إن الطليعة - كغيرها من الحركات الأدبية الفنية المتفردة - لا تضمن مستوى من الإنتاج معيناً ، ويتراوح ما يأتي به أنصارها من إنتاج بين السخف المرفوض ، والغموض المغلق ، والإبداع الملهم .

أما موضوع القصيدة وأفكارها ، ومعانيها والتتابع المنطقى للأفكار ، والتدرج فى الدلالة على التجربة ، وكل ما يتصل بالأفكار والمشاعر والصور البيانية ، فهذه كلها هى عناصر الشعر غير الخالص التى تشمل كل ما يستقيم به بناء القصيدة وهيكلها ، أما روحها وسرها وجوهرها فهى العناصر الخالصة للشعر .

ودعاة الشعر الخالص يحترفون بالتجربة ، ويعنون كذلك بالموضوع ، وهم يفضلون الشعر الذى يجمع بين المضمون الجيد والتجربة العالية .

الفصل الثاني

مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية^(١)

صلة النقد بعلوم اللغة :

اللغة هي المادة الأولية للأدب ، وهي بمثابة الألوان للتصوير ، بل هي ألصق بموضوع الأدب من المواد الأولية لموضوع فنونها ، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ، وأما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق ، وكثيراً ما يكون الخلق الفني مستقراً في العبارة ذاتها ، فالعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . . وعندما يتناول الناقد هذا العمل الأدبي ينظر إليه على أنه بناء فني لغوي يوحى بمعان ودلالات مميزة . والنقد يستعين بعلم الأصوات ، والدلالة ، والنحو، والبلاغة ، فاللغة وعلومها ذات صلات وثيقة بالنقد .

النقد وعلم النفس :

الأدب يحتوي على عناصر شعورية وعناصر تعبيرية . وهذه العناصر الشعورية لعلم النفس مجال كبير في دراستها .

والنزعة النفسية في فهم الأدب ونقده وليدة العصر الحديث ، وهي وافدة علينا من الغرب حيث تمت الدراسات النفسية ، وبخاصة التحليلية . فاستخدام علم النفس وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة لفهم الأدب ونقده هي أشياء مستحدثة من الغرب ، ولم يكن لها أصول في ثقافتنا العربية .

واستخدام علم النفس في فهم النص الأدبي ونقده له أنصاره المتحمسون ، وإن كان هناك من يميل إلى الحذر في استخدامه ليقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد

(١) هي العلوم التي تدرس نشاط الإنسان الذهني والاجتماعي بوصفه إنساناً ومنها علوم : الفلسفة ، والاجتماع ، والنفس ، واللغة ، والتاريخ ، والاقتصاد .

مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني ، ويعتقد هؤلاء أن الخطر في التوسع في استخدام ذلك العلم ، وهو أن يستحيل النقد الأدبي تحليلاً نفسياً ، وأن يختنق الأدب في هذا الجو . . فمن الواضح أن العمل الجيد ، والعمل الرديء - سواء من ناحية الدلالة النفسية - كلاهما يصبح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة .

وإذا احتاج النقد إلى علم النفس في تحليل النص الأدبي ، فإن الخوف له ما يبرره من أن ننسى وظيفة النقد ، وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية ، وتندفع في تحليلات تستوى فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء . والدراسات النفسية ينتفع بها في مجال الخلق الأدبي ذاته ، ولكن الخطر يجرى للفتن من ناحية الإغراق في هذا الانتفاع .

على أن علماء النفس بحثوا فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع ، وحب نفسه ، وفيما عنده من إعجاب الخ .

إن الأدب موضوعه الإنسان في ذاته ، وفي استجابته لما حوله ، وهو في هذا شبيه بعلم النفس . ، وإن تناول علم النفس الظواهر العامة ، وتناول الأدب العنصر الفردي المميز لكل إنسان عن أخيه . والباحث في علم النفس يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها ، وأما الأديب فإن كان شاعراً تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصياً صور شخصيات يبرز ما فيها من أصالة حتى إنه ليفرق بين الشخصية التي تشترك في لون واحد عام ، ومع وجوب الحذر في استخدام علم النفس في النقد ، فإن ما يأخذه علم النفس من الأدب أعمق وأكبر مما يجوز أن يقحم على الأدب من الدراسات النفسية .

ومهما كان فإن العنصر النفسي بارز في العمل الأدبي ، فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا عمل صادر عن القوى النفسية ، وعن طريق علم النفس نعرف أيضاً دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ، ولكن علم النفس أضيق دائرة من النفس هذا إلى أن آراءه ليست قاطعة ، ومناهجه ليست مستقرة . وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الإبداع الفني ، ومع ذلك فإن

فرويد يقرر في صراحة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسى ، والتحليل النفسى آخر ميادين علم النفس الحديث ، على أن علماء التحليل النفسى لم يقصدوا إلى إيجاد منهج نفسى للنقد الفنى ، وإنما رأوا أن العمل الفنى صورته من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس ، أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج فهم فريق من علماء الأدب ونقاده فى أوربا ، منهم « هربرت ريد » و« ريتشاردز » . ولعلم النفس أنصار متحمسون له فى مصر وأوربا ، ولكن من الواجب علينا الحذر من استخدامه فى تقدير الأثر الفنى ^(١).

علم الجمال والنقد :

معارفنا الجمالية عن الجمال نستمدّها من دراساتنا لعلم الجمال الذى هو أحد العلوم الإنسانية .

وللنقد الأدبى صلة كبيرة به ، فالبحث عن الجمال وعناصره قسط مشترك بين العلمين - ويستفيد النقد من علم الجمال فى إدراك خواص الجمال ومظاهره ، وفى تفهم النظريات الجمالية وأسرار الجمال والربط بينها وبين الجمال الأدبى .

ساعد علم الجمال النقد وأفاده بهدمه القواعد القديمة وإبتكاره لنظريات جديدة أقرب إلى الصحة فى نظر الجماليين من آراء النقاد .

على أن النقد الأدبى وهو فن يجب أن يخضع لما يخضع له الفن ومنه الأدب من قواعد ، وهذه القواعد منها ما هو مستمد من النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال ، ومنها ما هو مستمد من علم الاجتماع ، وكلما تقدم الناس فى فهم علم الجمال راد تقدمهم فى فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم فى التطبيق على النقد الأدبى .

ومع ذلك ففى تحديدات النظريات الجمالية ومحاولة فرضها على الأدب والنقد ضرر كبير . . وإذا كان علم الجمال يبحث فى حاسة الجمال وفى الجميل ، هذا البحث التفكيرى الصرف ، وإيماعانه فى دراسته التجريدية ، كان عاملاً سيئاً فى توجيه النقد ، فهو يحاول أن يضع للأدب وللفن عموماً التعاريف ، وأن يقسم الأدب إلى أنواع معينة ، وأن يضع نظريات عامة إلى أقصى حد يصل إليه العموم ، وهو بهذا ينافى طبيعة الفن ،

(١) راجع - ١٩٨ - ٢١٠ النقد الأدبى لسيد قطب .

وطبيعة العواطف الإنسانية التي تتميز بأنها مبهمه وغامضة ، لا يستطيع تحديدها ، ولا يمكن تقييدها .

وخطر آخر أدى إليه دخول الدراسات الجمالية في النقد هو أن الدارس الجمالي يتعمق في البحث التفكيرى المجرد تعميقاً يؤدي به إلى أن يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبى الذى يبحث فيه فيغرق في لجج من التفكير الفلسفى والخلقى والنفسى تجعله في منأى عن الأدب والذوق الأدبى ، بل تنتزع منه الحاسة الجمالية نفسها . . فالدراسة الجمالية مع فوائدها كانت لها أضرارها (١).

ويرى أ . « ريتشاردز » في كتابه « مبادئ النقد الأدبى » أن علم الجمال قد جنى على النقد حين أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة مثل « الانفعال الجمالى ، والحالة الجمالية . . مع أن هذه الاصطلاحات لا تخرج عن كونها أوهاماً .

والنقد الأدبى عنده يقوم على شيئين رئيسيين : تفسير عملية التوصل ، وتفسير القيمة (٢).

هذا وقد ظهر حديثاً إلى جانب الدراسات الأدبية المعروفة في أوربا علم جديد من ألوان الدراسة الأدبية يسمى علم الجمال الأدبى ، وبحوثه تتركز في أمرين :

١ - كيفية تولد العمل الأدبى في نفس الكاتب ، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية وهى دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية يسعى إليها لذاتها ، وهذه الدراسة غدت الأدب ونقده بكثير من النظريات مثل نظرية « الصياغة » (٣) التى تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جميلة لذاتها إشباعاً لحاسة فطرية في النفس ، وهى حاسة الجمال ، ونظرية الصياغة هى التى نادى بها دعاة المذهب البرناسى ، وهى النظرية التى انتهت بالفن للفن . ومثل نظرية النغم ، التى يقول بها مذهب الرمزية في

(١) ص ٣١١ و ٣١٢ النقد الأدبى لأحمد أمين .

(٢) وفي كتاب الشعر والتأمل (في النقد) - تأليف روستر ويفوز هاملتون ، وترجمة محمد مصطفى بدوى ومراجعة سهير

القلمواى ، نقد شديد لنظريات الناقد ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبى » . .

(٣) راجع ص ١٦٥ - ١٧٠ في الأدب والنقد لندور .

الشعر ، وهى التى تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه كرموز لأنواع المشاعر ، وتحصر على توافق الأنغام وتأثر المشاعر بها ، وينادى بها دعاة المذهب الرمزي .

٢ - تأثير العمل الأدبي في الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد ، وعلاقته بالجماعة .

صلة النقد بعلم الاجتماع :

والنقد من حيث أصوله ومناهجه وثيق الصلة بعلم الاجتماع الذى يبحث عن فلسفة نظم المجتمع والنواميس التى تتحكم فيه ، فعلم الاجتماع ما هو إلا نقد وتمييز لحالات المجتمع ونظمه وربط لها بنواميس المدينة والحضارة ، ولا شك أن النقد يشرى بدراسات علم الاجتماع ويستفيد من مباحثه التى تدور حول العلاقة بين الفرد والجماعة ، والواجبات التى على الفرد للجماعة . والتى على الجماعة للفرد ، وحول وصف تقدم النوع الإنسانى وتدرجه فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والعقلية ، وذكر الأدوار التى لعبها على مسرح الحياة حتى وصل إلى الحال التى هو عليها الآن .

ولقد بحث علماء الاجتماع مثلاً فى أن الأديب هل ينبغى أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد ، بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط ، وهو ما يعبرون عنه بـ « الفن للفن » .

نقد هذه المدرسة :

لقد نادى كثير من الباحثين بربط النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع للإفادة فى النقد ودراساته بما وصلت إليه هذه العلوم من قوانين . وهذا المذهب الذى يريد أو يحاول أن يربط بين النقد والعلم ، وإن لاقى قبولاً من جمهرة الكتاب ، وسارت عليه المناهج الأدبية والنقدية فى جامعاتنا . . لم يرتضه بعض نقادنا من أمثال مندور ، حين نادى بعض الكتاب بأن يقوم النقد على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع^(١) . . ورد عليه مندور^(٢) بأن ذلك المنهج فى النقد يشبه فى عقمه منهج قدامة بن جعفر فى النقد ، وأنه محنة ستنزى بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب

(١) الثقافة (عدد ١٩١) من مقال بقلم محمد خلف الله .

(٢) راجع ص ١١٦-١٢٩ فى الميزان الجديد لمغدور .

وتذوقه وفهمه ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد ، فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة . وليس علم الجمال ولا علم النفس ولا الاجتماع ، بمجد في ذلك شيئاً ، وإنما هو الذوق الأدبي الذي ليس شيئاً عاماً مبهماً ، بل ملكة مردها إلى أصالة الطبع وصقل المراتب ويعتد بهذا الذوق ابن سلام والأمدى ، كما اعتد به « لانسون » عميد النقد المنهجى في فرنسا .

وإذا قال أحد إن علوم الجمال والنفس والاجتماع تجرى فيها الأبحاث والتجارب ، وتدور فيها النتائج وتستنبط القوانين ، فأولى بنا أن نستفيد من كل ذلك في دراسات النقد والأدب ، أملاً في إكساب النقد ثبات المعرفة العلمية لتجنب ما في تأثيرات الذوق من تحكم ، وما في الأحكام الاعتقادية من مسلمات غير ثابتة . فإنه أولى بنا أن نترك الرد على مثل هذا القائل للانسون ، الذي يصرح بأن « التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات ، فاستخدام المعادلات العلمية في أعمالنا بعيد عن أن يزيد في قيمتها العلمية ، والاصطلاح العلمى عندما ننقله في الأدب لا يلقي غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقي ظلمة ، والشئ الذي يجب أن نأخذه عن العلم ليس - كما قال فردريك رو - هذه الوسيلة أو تلك ، بل روحه ، فإن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية ، والصبر الدؤوب ، وإذ فكرنا في مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإثارة ضيائنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا » .

وينادى مندور بأن الأولى وجوب قصر المشتغلين بالأدب جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ذاتها بدلا من محاولة إدخال الفلسفة على الأدب .

ولقد فطن الجاحظ والبحتري والصاحب بن عباد^(١) إلى أن النقد شئ مستقل عن كل علم آخر ، وأن قوامه الذوق ، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكتاب . . وخلاصة ذلك وجوب تنحية الأدب ونقده عن العلم^(٢) ، وكلنا نعرف نظرية « تين » الذي أراد أن يضع للأدب قوانين يفسرها بها ، من الزمان والمكان والبيئة ، وطبق قوانينه على الأدب الإنجليزي ، ولقد نوقشت آراءه مناقشات دامغة لم يستطع دفعها .

(١) راجع - ٤ و ٥ رسالة الصاحب بن عباد « الكشف عن مساوئ شعر المتنبي » .

(٢) راجع ص ١٣٧ - ١٤٢ في الميزان الجديد لمندور .

لقد قامت محاولات لجعل النقد علماً ، ومنها المحاولة التي بدأها أرسطو ، والتي ازدهرت في أدب عصر النهضة ، وهو الأدب الكلاسيكي ، فحاولوا التزام وحدة الزمان ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع في كل « دراما » . فلم يخضع لذلك إلا المقلدون ، والمحاولة الثانية وهى من آثار الماضى كذلك ونعنى بها تطبيق القوانين التي اهتمت إليها العلوم الأخرى على الأدب والنقد ، ولقد قام مذهب التطور في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر بفضل « دارون » فنقله « سبنسر » إلى الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، وطبقه « برونيتير » الناقد على الأدب ، وفشل هذا المذهب فشلاً تاماً . . . ونقدنا العربى قائم على النظر في النصوص والحكم عليها من حيث الجودة الفنية وعدمها ، وهذا النقد حظ التفسير فيه كبير ، وحظ العلم فيه ضعيف .

وكان عبد القاهر الجرجاني يرى أن النقد الأدبى يجب أن يكون فناً طليقاً لا يخضع إلا لحكم الذوق الأدبى السليم والملكات الفنية . . . وقد سبق عبد القاهر بمذهبه في النقد مدرسة الرومانتيكيين في فرنسا ، التي حاربت نظرة الكلاسيكية إلى النقد كعلم له أصول ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس في أحكام النقد ، وإلى هذا نادى « سانت بييف » في قوله : ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى « وقوله : النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً « وسيبقى فناً رقيقاً في يد من يحاولون استخدامه » ويقول « جول ليمتر » : « إنا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب ، أما « تين » الناقد الفرنسى فكان يعتبر النقد الأدبى علماً يسير على مناهج مدروسة ، وهو في هذا يشبه قدامة في النقاد العرب (١) .

على أنه إذا صلحت النظريات الغربية للاستفادة بها في دراسة أدبنا العربى دراسة نقدية استقلالية ، فلا يجوز لنا أن نتخذها معايير نقدية جديدة ندرس على ضوئها آدابنا العربية ، كما ينادى بذلك بعض الكتاب ، ومن بينهم محمد غنيمى هلال (٢) ، إنما يجب الأخذ منها بقدر ، والحذر في تطبيقها وتطبيق مقاييس النقد الغربى على أدبنا العربى ، وعدم الاندفاع إلى إقحامها على تراثنا الأدبى ، لأن هذه المقاييس مستنبطة من

(١) راجع ص ٢٦ : ٣ قصة الأدب المعاصر للخفاجى .

(٢) راجع مجلة الثقافة المصرية العدد ١٨ - نوفمبر ١٩٦٣ .

آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى أصوله الإنسانية فهى ورغم هذا تختلف عن أدبنا فى أمور كثيرة ، بل يجب أن تستنبط من الأدب العربى نفسه المفاهيم والمقاييس التى يحكم بها عليه ، والتى تستخدم فى تطويره ^(١).

والنقد ليس فرعاً من فروع الفن الأدبى فحسب بل هو علم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس وعلم الاجتماع بل لا يقل أهمية عنهما فى دراسة الإنسان فى ذاته وفهم ملكاته ، وتحليل عوامله النفسية والمؤثرات الاجتماعية فيه .

والفكرة العقلية لا تتحقق فى الفن إلا بواسطة الخيال ، ويذهب بعض المفكرين من الألمانىة إلى القول بنظرية تعتمد على ظاهرة اندماج الذات الإنسانية بموضوع الإدراك الفنى ، فمتذوق الفن يشارك بقدرته الخيالية وإحساساته عن طريق التداعى والارتباطات التى يثيرها الموضوع الفنى ، وقد سميت بالتعاطف أو المشاركة الرمزية .

وارتباط الإحساس بالحكم العقلى عند تذوق الجمال ملموس ، فالخبرة لا تقف عند جهود الإحساس والشعور المصاحب له ، بل تنطوى على تقدير وتقويم ، وتنتهى إلى نقد وإلى حكم عقلى .

على أن الذوق الأدبى يرجعه فريق إلى أسس وقواعد عامة يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالى ، ومن هؤلاء الكلاسيكيين « ولسنج » الألمانى أيضاً ، وآخرون يرفضون التسليم بوجود معايير موضوعية للذوق الإنسانى فحكم الذوق عندهم ذاتى .

وخلاصة ذلك كله تتمثل فى ذهاب كثير من النقاد إلى ذاتية النقد ، وهم الذين يرجعون النقد إلى الذوق الأدبى وحده ، ومنهم النقاد التأثيريون ، ومن أمثلتهم فى النقد العربى عبد القاهر الجرجانى ، وفى النقد الغربى « لانسون » ^(٢).

وذهب آخرون إلى موضوعية النقد ، أى اعتماد الناقد على مناهج موضوعية يحكم على أساسها ، وقد مر النقد الموضوعى بأطوار كثيرة :

(١) راجع مجلة الثقافة المصرية العدد ٢٤ - ٣١ ديسمبر ١٩٦٣ - من مقال للدكتور محمد النوبى .

(٢) يقول أوسكار وايلد : النقد الأصل هو التعبير عما يختلج فى نفس الناقد .

- (أ) نقد أرسطو الذى بناه على أصول فصّلها فى كتابيه (فن الشعر - والخطابة) .
- (ب) نقد قدامة بن جعفر (المتوفى فى سنة ٣٣٧ هجرية) الذى فصّله فى كتابه نقد الشعر ، وبناه على قواعد وأصول شرحها فى كتابه .
- (ج) نقد المدارس الحديثة التى ربطت النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع فى أوروبا ، وقلدهما فى ذلك كثير من الأدباء العرب .

وقد رفض الكثير من النقاد نظرية موضوعية النقد ، فثاروا على قواعد أرسطو وقواعد قدامة ، كما ثاروا على آراء المدارس الحديثة التى ربطت النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع ، ومن هؤلاء : طه حسين ، ومندور ، والزيات . . ووقف آخرون موقفاً وسطاً فدعوا إلى التخفيف من إخضاع النقد لهذه العلوم الحديثة ، ومنهم الدكتور النويهي وغيره .

وفى نقد نظرية إخضاع النقد للعلوم الحديثة يقول مندور : إن معنى هذه النظرية الانصراف عن الأدب وتذوقه وفهمه إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد ، ويرى وجوب قصر المشتغلين بالنقد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ، ويصرح « لانسون » بأن التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات ، ولاريب أن تحكّم هذه العلوم فى النقد يخضعه إلى كثير من الثقافات البعيدة عن الأدب والنقد ذاتها .

التحليل البنيوي للنص :

فى رأى رولان بارت الناقد البنيوي ^(١) الفرنسى المعروف أن المحكى يكتسب مع حكيات أخرى بنية يمكن تحليلها عن طريق نظام مضمّن من الوحدات والقواعد أى القوانين . . فكيف نبحت إذن عن هذه البنية فى المحكيات أى فى النص ؟

إنه لكى توصف هذه النصوص والمحكيات العديدة ، لابد من نظرية ، وهذه النظرية لابد أن تكون بنيوية ، ف « بارت » ينص على أن : « حالياً أحسن نموذج للتحليل البنيوي للمحكى هو اللسانيات نفسها » .

(١) ترجمة الباحث الجزائرى بوزاكى مصطفى - الأهرام عدد ١٥ يوليو ١٩٨٧ .

١ - لغة المحكى :

٢ - ما فوق الجملة : المعروف هو أن اللسانيات تتوقف عن الجملة ، بحيث أن الجملة الوحدة الأخيرة التى يحق لها دراستها ، وإذا كانت حقيقة الجملة فى كونها نظاماً لا سلسلة ولا عبارة عن مجموعة من الكلمات التى تتكون منها ، فالجملة تكون وحدة منفردة .

« أما النص فبالعكس ، ما هو إلا سلسلة متتالية من الجمل التى تكونه ، فمن وجهة نظر اللسانيين « المقال » أو « الخطاب » ليس له ما لا يوجد فى الجملة يقول «مارتينى » و « الجملة هى الجزء الأصغر الذى يمثل المقال أو الخطاب بطريقة كاملة وكلية » .

فالسانيات لا تعطى لنفسها موضوعاً أعلى وأكبر من الجملة بحيث أن ما وراء الجملة ما هو إلا جمل أخرى ، ومن البديهي ان الخطاب كمجموعة جمل هو منظم وبهذا التنظيم يبدو كرسالة أو بلاغ للغة أخرى أعلى من لغة اللسانيين وتسمى «بالأميتا» لو - نقاج » - ما فوق التعبير ، ولهذا فالمقال له وحداته الخاصة (كالجملة) وقواعده ، ونحوه ، وما فوق الجملة مهما كان ما هو إلا عبارة عن مجموعة من الجمل - لابد أن يكون من الطبيعى موضوع لسانية ثانية ، وهذه اللسانية الثانية - المقالة كانت قديماً تسمى البلاغة ، أو علم الكلام ، ولكن بمرور الزمن تقلص علم الكلام وأصبح عبارة عن تقليد لمنط معين من الصور البلاغية والتصنع فيها ، فخرجت عن نطاقها الأصيل ، وابتعد عنها المحللون والنقاد .

أما حالياً فهذه اللسانية الثانية هى اللسانيات ذاتها ، لكن اللسانيات التى تعنى بدراسة الكلام أو التعبير لا اللغة فحسب ، ولكى نتبنى منهجاً تحليلياً بنوياً فلا بد أن نميز بين عدة « مرافعات وصفية » ثم جعل هذه المرافعات فى آفاق تدريجية تداخلية ، أى نقوم باعتبار المستويات فى الكلام يقول « تودوروف » بازواجية المستويات :

١ - المستويات الأولى : وهو ما يسميه « الحكاية » وتضم منطق الأحداث وعلاقة الشخصيات ، يعنى التوازن والترابط المنطقى بين الشخصيات والأحداث .

٢ - المستوى الثانى : وهو الخطاب نفسه ويشمل الزمان ، المكان ، وجوانب النص المختلفة - الرؤية والصفة .

ويميز « بارت » فى دراسته للمحكى بين ثلاثة مستويات موجودة فى كل عمل أدبى وهى كالاتى :

١ - مستوى المسندات : المسند ينقسم إلى نوعين :

الوظائف الوظيفية والتي فعلها على حركى والوظائف النعتية أو الوصفية ، وهى فعلها فعل حال .

مستوى المسندات بالمفهوم الذى يقول به كل من (كلود بريمون) و « فلاديمير بروب » وهو الموتييف (Motif) لابد من تقطيع النص إلى وحدات صغرى .

٢ - مستوى الأحداث : بمفهوم « قرياس » حينما يتكلم عن الشخصيات الأدبية أو المحدثين العاملين .

٣ - مستوى القصص أو الرواية : المقصود به السرد الذى هو بنظرة شاملة مستوى الخطاب أو المقال عند « تودوروف » .

وهذه المستويات الثلاثة : هى مرتبطة ببعضها البعض بطريقة اندماجية تداخلية متطورة . ليس هناك معنى لوظيفة أو مسند معين ومعزول فالوظيفة لا تكتسب معناها إلا حينما تندرج تحت وتأخذ مكانها فى الأحداث العامة للشخصيات وهذه الأحداث لا تأخذ معناها الأخير والبعيد إلا باسترجاعها لراويها وحاكياها ، بحيث هى محاكاة بطريقة معينة ، وبصيف مختلف من نص لآخر (خاصة أو خصوصية الأعمال الأدبية) .

الفصل الثالث

حول المذاهب النقدية

حول المذاهب النقدية :

هذه دراسة سريعة للمذاهب النقدية والأدبية الحديثة ، ومدى أثرها في الشعر العربي الحديث ، ودعوة التجديد فيه ، ولا شك أن الكثير من نقادنا وأدبائنا وشعرائنا المعاصرين ، أصبحوا يقيمون تفكيرهم الأدبي وأصول فهمهم للنقد وحركة التجديد في الشعر على هذه المذاهب الأدبية المختلفة التي أشرنا إليها ، ونوهنا بصلتها بالشعر العربي الحديث ، المذاهب الأدبية المعروفة في الأدب الغربي ، والتي يحتذيها كثير من شعرائنا المعاصرين ، ويعمل على نقدها والغض منها والدعوة إلى اجتنابها فريق آخر من أدبائنا ، والأدب العربي يعرف المذاهب الأدبية في الكتابة الفنية : كمذهب عبد الحميد الكاتب ، ومذاهب ابن المقفع ، والجاحظ ، وابن العميد ، والقاضي الفاضل ، وابن خلدون ، والمنفلوطي ، وطه حسين ، كما يعرفها في الشعر من حيث الفن ، والأسلوب كمذاهب المطبوعين والمصنعين ، والحكماء والمتصوفين الرمزيين ، والمجددين المبتدعين في الخيال والفكرة ، ومذاهب المعنيين بالأسلوب أو المعنيين بالمعنى^(١).

ولكن شتان بين هذه المذاهب في أدبنا العربي ، وبين المذاهب الأدبية في الأدب الغربي المعاصر ، فطرائق الاتباعيين والابتداعيين والواقعيين والبرناسيين - التي تبغض الشعر العاطفي ، وتؤثر الصنعة ، وتغرق في الموسيقى الشعرية وطلب القافية ، وتعنى بالأسلوب والأداء ، وتحب الوضع - وطريقة الرمزيين . هي كلها بينها وبين مذاهبنا الأدبية المعروفة بون كبير . لأن للأدباء الغربيين مجالاً آخر في أدبهم ، ومذاهب واضحة

(١) راجع حول ذلك محاضرات في الأدب لمدور : ٢٤-٢٧ .

معروفة . وينقد شكرى الرمزية ودعاتها ، وكذلك يصنع الزيات ^(١) الذى يرجعها إلى صوفية حاملة ، ونوع من الحذلقة والإغراب ^(٢) .

ويدعو أبو شادى إلى تعاون هذه المذاهب الأدبية المختلفة ، وإلى تقدير جميع المواهب ، وإذا قدر ألواناً من الشعر الرمزى أو السريالى أو سواهما فليس معنى هذا أنه - كما يقول هو - يبخل الضروب الأخرى من الشعر حقها أو يدعو إلى إغفالها ، لأن ثروة اللغة إنما هى بمجموع آرائها ، والخير كل الخير فى تنوع ضروبها لا فى حصرها ^(٣) .

ويقسم أبو شادى شعراءنا المعاصرين إلى طبقتين اثنتين ، مطرحاً طبقة النظاميين المتشاعرين ، وهما : طبقة الشعراء ذوى الأصالة الفنية الذين تتصف أعمالهم بقوة الشاعرية وسمو الخيال مع خلود المعانى والقيم ، وطبقة الشعراء ذوى الفخامة اللفظية من أمثال على محمود طه ، والعقاد ، ومحمود عماد ^(٤) ويكرر ذلك فى تقسيمه المدارس الشعرية فى الأدب العربى المعاصر إلى ثلاث مدارس : أولها المدرسة الكلاسيكية المجددة تحت الراية الابتداعية ، وهى التى كان يتزعمها مطران ، وثانيها المدرسة التجديدية المتطرفة التى تهيم بالسريالية والرمزية . والثالثة المدرسة المتوسطة التى تحفل بالموسيقى الاتباعية ، وبجزالة الألفاظ ، وبالصيغ العريقة الماثورة ، مع الأخذ بطرف من اجتهاد المدرستين السابقتين ، ومن شعرائها على محمود طه ^(٥) .

ويقول أبو شادى : إنه إذا كنا نؤمن بالمذهب الفنى الشامل فى الشعر الذى ينتظم فى الواقع مذاهب فرعية ، فليس من مذهبنا طبعاً أن نغفل الشعر الكلاسيكى القديم أو المجدد ، ولا ماعداه من فن أصيل ، وإنه لجميل أن يشمل الشعر عظام ودقائق كثيرة ، لنا أن نحظى بكل لون من ألوان التفكير والتعبير البشرى ، وعلينا أن نناهض الديكتاتورية الأدبية والفنية ، لأنها فى النهاية بمثابة سمة للأدب والفن ^(٦) .

(١) ١٥٧ دفاع عن البلاغة - ط ١٩٤٥ .

(٢) ١٥٩ المرجع نفسه .

(٣) ص ٩٧ رائد الشعر الحديث .

(٤) ١٨٧ رائد الشعر الحديث للخفاجى .

(٥) ص ٢١١ المرجع السابق .

(٦) ص ٦٨ المرجع نفسه .

على أن في شعر شعراء الشرق والغرب ألواناً متداخلة من هذه المذاهب دون وعى منهم ، تفصح عن حالاتهم الشعورية والفكرية في فترات مختلفة ، فالشابي مثلاً يتراوح بين الكلاسيكية الجديدة والابتداعية والواقعية . وأبو شادى له شعر كلاسيكى وشعر ابتداعى وشعر واقعى وشعر رمزى . وهكذا .

ونضيف إلى كل ما تقدم أن هذه المذاهب النقدية الحديثة ليست مذاهب مستقلة كل الاستقلال بل هى متداخلة ، فإن الرومانتيكية قد تستعين بالواقعية في بعض الأحيان ، كما أن الكلاسيكية قد تستجيب إلى الواقعية ، مغفلة أحلام الرومانتيكية ، وقد تستعين الكلاسيكية بالرمزية في بعض الأحيان من ناحية الموضوع ، كما نجد في شعر « اليوت » ، كما قد تستعين الرومانتيكية بالرمزية كما في شعر بردجز ، وقد عنيت الرمزية بتسجيل المشاعر والتأملات الفردية ، كالرومانتيكية ، وإن خالفتها في طريقة التعبير ، وحتى السريالية الغامضة قد تستعين بالواقعية وتمزج الحقيقى بالخيالى في سمت يعلو على الحقيقة ، كما أن مذهب العصر الحديث (المودرنزم) السائد في أمريكا هو مزاج من السريالية والواقعية مع توكيد المعنى المقصود بواسطة التكرار اللفظى .

وهذه المذاهب المختلفة من آثار حالاتنا الفكرية والشعورية ، تبرزها حالة العصر الاجتماعية ، فدوافعنا وانفعالاتنا الأولى تقودنا إلى الابتداعية . . وحاسة الحقيقة والشعور بالمسئولية ، تقودنا إلى الواقعية ، وحب التقليد والنظام والحاسة الاجتماعية تقودنا إلى الكلاسيكية .

كما أن حالاتنا الشعورية الشاذة وحالة العصر المبللة تقودنا إلى المذاهب الغريبة كالرمزية أو الوجودية أو السريالية أو الفنية المجردة وما إليها من مذاهب ، وتبعاً لذلك فإننا نجد في شعراء الشرق والغرب ألواناً متداخلة من هذه المذاهب دون وعى منهم ، تفصح عن حالاتهم الشعورية والفكرية في فترات مختلفة .

و يقف أديب معاصر من هذه المذاهب موقف الجحود والإنكار قائلاً : يتوهم النقاد أن هناك مدارس أدبية ، وأن لهذه المدارس قادة وأتباعاً ، فمدرسة كلاسية ،

وأخرى رومانسية ، وثالثة واقعية ، ورابعة رمزية . وهناك مدرسة للأدب الهادف وللأدب الملتزم وللأدب للأدب ، وهناك مدرسة الفن للفن ، ومدرسة الأدب المهموس ، والأدب السريالي ، والأدب في خدمة المجتمع ، والمدرسة التكميلية والتربيعية ، الخ » ويذهب النقاد بعد اقتراض قيام هذه المدارس إلى تخيل مقومات كل مدرسة ، وإلى تقسيم الأدباء بين هذه المدارس . وعلى هذا المنهج سار أغلب نقاد اليوم^(١) ويرى هذا الأديب أن وضع كل أديب في مذهب أدبي معين جور على الحقيقة . والواقع كما هو واضح أن أدباءنا يترددون بين هذه المذاهب ولا يكادون يتجاوزونها ، وليس هناك فواصل تفصل بين مذهب وغيره فصلاً تاماً .

والتطبيق الحرفي لهذه المذاهب على أدبنا العربي غير مسلم به ، كما هو رأى الناقد وديع فلسطين . ويقول النويهي : لا شك في فائدة المفاهيم الحديثة في الأدب والنقد وفي وجوب الحذر في تطبيق مقاييس النقد الغربي وعدم الاندفاع في إقحامها على تراثنا الأدبي ، لأنها مستخرجة من آداب تختلف عن أدبنا في أمور كثيرة ، فمن الأدب العربي يجب أن نستنبط المقاييس التي يحكم بها عليه^(٢) .

ويرى مندور أن التعصب لمذهب معين هو من آثار الروح الفردية ، وأنه لا يصح إقحامه على مذاهب الفكر والأدب^(٣) .

وأذكر طه حسين على العقاد إخضاع أبي نواس للتحليل النفسي^(٤) ، ويقول للعقاد ساخراً^(٥) : أحمد للعقاد تصريحه بأنه لم يرد إلى النقد الأدبي بكتابه عن أبي نواس ، ولا إلى الدراسة الفنية لهذا الشاعر المظلوم .

وهذه المذاهب من الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية والرمزية والواقعية والوجودية وغيرها ، هي مذاهب أدبية نشأت في الآداب الأوروبية بتأثير تيارات فكرية أو اجتماعية

(١) ص ٥٨ قضايا الفكر في الأدب المعاصر - وديع فلسطين .

(٢) عدد ٢١ ديسمبر ١٩٦٣ - ح ١١ ص ١٥ مجلة الثقافة المصرية .

(٣) جريدة الأخبار ١٩٦٣ .

(٤) الجمهورية عدد ١٩٥٤ / ٣ / ٥ .

(٥) الجمهورية عدد ١٩٥٤ / ٢ / ٢٩ .

أو فنية ، وأصبحت صورة صادقة وفيه للزمن الذى نشأت فيه ، وللمؤثرات السياسية والفكرية والاجتماعية والفنية التى تأثرت بها .

ومذاهبنا الأدبية القديمة لم تكن كالمذاهب الغربية الحديثة فى تصويرها للتيارات الفكرية ولا الحياة القومية والاجتماعية ، ولا لتعبيرها عن مطالب العلم والثقافة ، لأنها كانت مذاهب فنية خالصة .

وقد أخذ أدبنا الحديث يتأثر بالمذاهب الأدبية العربية القديمة ، ويتأثر أكثر بالمذاهب الغربية الحديثة ، فقامت دعوة التجديد فى الشعر الغنائى .

ففى القصيدة الغنائية دعا مطران إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، وتلته مدرسة شعراء الديوان والمدرسة المهجرية ، ومدرسة شعراء أبولو فى الدعوة إلى التجديد ، وإلى الوحدة العضوية ، وإلى أصالة الشاعر وذاتيته ، وإلى صدق الخيال ، وذلك كله من تأثيرات المدرسة الرومانتيكية فيهم ، والدعوة إلى التعبير عن الوجدان الاجتماعى متأثرة بالواقعية .

وكذلك تأثر الأدب العربى الحديث بهذه المذاهب ، فنشأت القصة فى معناها الفنى ونمت ، وظهرت القصة التاريخية ، وكذلك نشأت المسرحية ، والقصة والمسرحية هما اتجاها إلى الواقعية فى أغلب الأمر .

وبتأثير هذه المذاهب تطور النثر والشعر فى الصورة والمضمون تطوراً كبيراً مازلنا نشهد آثاره إلى اليوم .

وتوفيق الحكيم يدعو إلى نظرية الفن فى الأدب ، وأحمد أمين يدعو إلى نظرية أن الفن للحياة ، ويدعو سلامة موسى إلى أن الأدب للشعب ، وكان هيكى يدعو للأدب القومى وإلى تمجيد الطبيعة المصرية ، ويقاربه فى هذا الاتجاه أمين الخولى ، الذى يدعو إلى أدب مصرى يمثل بيئتنا الفكرية والأدبية تمثيلاً واضحاً^(١) وطه حسين ينشد فى الأدب الجمال الفنى مهما كان لون الأدب^(٢).

(١) ص ٧/٢ قصة الأدب المعاصر لحفاجى .

(٢) الجمهورية عدد ١٩٥٤/٢/٥ ، وعدد ١٩٥٤/٣/٥ .

والالتزام في الأدب مدلوله التزام الأديب بمعالجة قضايا المجتمع ، وإلا كان أدبه نزقاً لا نفع فيه ولا حاجة إليه .

ولا ضير أن يعالج الأديب قضايا بيئته ، ولكن الضرر البالغ في أن يقصر أدبه على ذلك وحده ، وأن يصبح الأدباء وأدبهم صورة واحدة مكرورة ، فلا يتغنى الأدب بالجمال أو الطبيعة أو الفن المجرد ، والالتزام في للأدب يتنافى مع رسالة الأدب الأولى ، وهي الصدق في التعبير عن آراء الكاتب أو الشاعر . على أن الالتزام في حد ذاته موجود في أدب الأديب الحقيقي صاحب الرسالة ، والأدب يمثل لونا من ألوان الترف العقلي ، وكذلك سائر الفنون ، فإن أصبح لغة الجماهير الصاخبة ، فقد جماله وعذوبته ، والحرية ألزم شيء للأديب ، فلا يصح أن نضع له قوالب معينة يكتب أدبه وفقها بحيث لا يتعداها ، فإن معنى ذلك أن يذبل الأدب ويذوى ثم يموت^(١).

ويرى عبد الرحمن الخميسي أنه ليس فناً من لا يعبر عن رأى ويلتزم به^(٢).

وقد كتب سارتر يؤيد التزامه بجملة قالها الأديب الروسي دوستوفسكى : « كل إنسان مسئول عن كل شيء أمام كل الناس . ويؤكد بعدها أن هذا القول يزداد صدقاً يوماً بعد يوم إذ أنه كلما ازداد تقارب الجماعات القومية بالجماعة الإنسانية ازدادت مسئولية الفرد واتسع نطاقها أكثر فأكثر . وقد عد العالم عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية أن كل ألماني لم يحتج على نظام الحكم النازي مسئول عن هذا النظام ، وكذلك إذا وجد اليوم في أى بلد من بلاد العالم أى شكل من أشكال الضغط الاستعماري أو العنصري أو الاقتصادي فإننا نعد كل الذين لا يستنكرون هذا الضغط مسئولين . واليوم وقد كثرت وسائل الاتصال ونقل الأنباء بين الأمم ، إذا ارتكب أى ظلم في أية بقعة من بقاع الأرض أصبحنا جميعاً - سكان العالم - مسئولين عن كل ما يجري في العالم .

ويتحدث سارتر قاصراً حديثه على الشر ، لأن رأى سارتر في فن الشعر معروف ،

(١) راجع ص ٤٧ - ٥٠ قضايا الفكر في الأدب المعاصر - وديع فلسطين .

(٢) الجمهوريه ٢٢ / ٨ / ١٩٦٣ .

وهو أن الشعر فن غايته الفن وحده . . وبعد أن يشرح نظريته التي يفرق فيها بين النثر والشعر . ومن التحديد الذى يفصل فيه بين موقف الشعر والنثر ينتهى إلى هذه النتيجة بالنسبة إلى الشاعر ، وهى أننا لا نستطيع أن نحاسب الشاعر من حيث هو شاعر على مسئولياته كإنسان ، إنما نستطيع أن نحاسبه إذا لم يكن إلا شاعراً فقط ، وينسى أن يقوم بمسئوليته من حيث هو إنسان ، مثل أن يندفع فى كفاح اجتماعى . وبعد أن يطرح فيه الشعر من المسئولية يبقى كلامه فى ميدان النثر وحده .

إن النثر موقف فكرى وليس مجرد كلام إنشائى أو خطابى ، والنظرة تخترق الكلمة وتمضى إلى الشئ الذى تعبر عنه الكلمة ، فالكلمة إذن ممر للمعانى ، ومتى قامت بوظيفتها نسيناها .

والآن لعلنا نستطيع أن نعرض نظرية لديكارت باستعمال كلمات ديكارت عينها ، أى باستعمال كلمات هى فى خدمة الفكرة .

نستطيع أن نقول : إن كل فكرة يمكن أن يعبر عنها بطرق مختلفة متعادلة . ولنذكر أن الكلام يشير إلى فكرة أو إلى شئ ، أى أنه يحسر الستار ، والكلمة بالنسبة إلى وبالنسبة إلى الآخرين تخرج من الظلام شيئاً وتدخله فى فعاليتنا العامة .

إن الكاتب يريد أن يفهم ما يكتبه لاعلى أنه صرخة خارجة من الأحشاء بتأثير الألم أو العشق أو الخوف ، بل على أنه ثمرة إبداع منظم ، أى إبداع حر من ناحيتين : حر أولاً من حيث هو خلق ، لأن الخلق يعنى بالتعريف نفسه أن بذرة هذا الشئ لم تشتمل عليها اللحظة السابقة حتماً ، وحر ثانياً من حيث هو منظم ، أى من حيث الاستقلال فى إمكانية العمل . . وهذه الصفة المزدوجة تعنى إذن أن المؤلف يتطلب وهو يكلف نفسه عناء إبداع شئ وخلق أن يعترف له بأنه حر لأنه صانع خلق حر .

والقارئ من جهة أخرى لا يصدر بحق الكتاب أو الأثر الفنى حكم وجود كما يقال بل يصدر حكم قيمة ، بأن أطلب منه أن يقول هذا كتاب جميل أو بشع ، وكل مطلب - مهما يكن - يفترض دائماً حرية الشخص الذى يتجه المطلب إليه - يجب عليك إذا كنت تستطيع . إننى لا أستطيع أبداً أن أطلب إلى شخص أن يصدر حكماً جالياً

مالم يكن مستطيعاً ، أى مالم يكن حرّاً . وأنا فى اللحظة التى أطلب فيها من إنسان بمجرد قولى « هذا الكتاب جميل » أن يقرر مثلى أنه جميل ، إنما أؤكد فى آن واحد كما قلت أننى إزاء إبداع منظم ، وأنه يتجه إلى حريتى ، لأنه يطلب منى أن أصدر حكماً عاماً ، وهو أن هذا الكتاب جميل ، فليس يقصد إذن أن أتأثر على الصعيد الفردى .

وإنما يطلب منى فوراً أن أضع نفسى فى صعيد الحكم العام . وإنما يتجه إلى إذن من حيث أنا حر ، وهذا معنى الابتعاد الفنى . فليس معناه إذن أنه لا يراد منى أن أستنكر ظلماً ، أو أنه يراد عرض الأشياء على عرضاً يحملنى على التهرب ، لا ، إنه ليراد منى أن أصدر حكماً ، ولكنى يراد منى أن أكون حرّاً فى إصدار الحكم ، وهو حكم لا يتجه إلى ما هو شخصى ، وإنما يتجه إلى ما هو إنسانى فى الإنسان أى الحرية .

فالحكم الفنى هو إذن اعتراف بأن أمامى حرية هى حرية المبدع ، وهو فى الوقت نفسه شعور بحريتى إزاء الشئ المائل أمامى ، وهو ثالثاً أن أطلب أن يملك الآخرون فى هذه الظروف عينها هذه الحرية نفسها .

لقد كان القدماء يصنفون الشعراء وسواهم من الأدباء حسب عصورهم أى تصنيفاً تاريخياً . وقد حاول ابن سلام تصنيفهم حسب طبقاتهم فوقع فى أخطاء عديدة . وحاول غيره من النقاد تصنيفاً آخر ، فقال الأمدى فى البحرى : إنه كان على مذهب الأوائل لم يفارق عمود الشعر ، أما أبو تمام فخالف التقليد . وقد يكون الأمدى أول من أشار إلى اختلاف المذهب عند شاعرين متعاصرين ، أما فى عصرنا فقد ساقنا تكاثر المدارس الأدبية عند الغربيين وتأثيرها فى أدبنا ، إلى محاولة تصنيف شعرائنا وناثرينا على غرار التصنيف الغربى .

هنا يجب أن نذكر أمرين :

أولاً أن المدارس الأدبية نشأت فى الغرب لا فى بلادنا . وأدباؤنا المعاصرون تأثروا بتلك المدارس ولم ينتسبوا إليها ، وهم حين ألفوا عصبية أو رابطة ذات اتجاه تجديدى - كما فعل أدباء المهجر وجماعة « أبولو » - لم يرتبطوا بمدرسة أدبية معينة ، ولم يحدوا لذواتهم أسلوباً خاصاً وإنما استشهدوا الثروة على القديم وتجديد الأدب العربى تجديدًا

يشمل النوع والموضوع والأسلوب . ومنهم من أصابه تأثير عدة مدارس مجتمعة ، كما هى الحال فى أدب جبران ونعيمه وأبى ماضى . وإذا غلب عليهم جميعاً طابع الرومانتيكية فلأن هذه المدرسة كانت أسهل منلاً وأوسع مجالاً من سواها ، ومنها نبعت جميع الحركات التجديدية المتأخرة..

ثانياً : أن الغربيين أنفسهم ، برغم انقسام أدبهم فى كتب التاريخ إلى كلاسيكى ورومانتيكى ورمزى وغير ذلك ، فإنهم يلتزمون جانب الحذر فى تصنيف أدبائهم ، فهناك الأدباء الحائرون بين الرمزية والسيرالية ، أمثال رامبو وجيرار دو نرفال . أو بين الكلاسيكية والرمزية نظير بودلير وفاليرى أو بين الرومانتيكية والرمزية نظير الفرد دو فينى . لذلك نجد ناقداً كبيراً مثل كروتشى ينكر التصنيف ويقول : هناك شعر جيد وشعر ردىء ، وكل تصنيف آخر يعد فاشلاً .

والأمر الذى يجب استنتاجه هنا أن نلتزم نحن كذلك جانب الحذر فى تصنيف أدبائنا ، فنشير إلى علامات تجديديهم من غير أن نحشر كلا منهم فى إحدى المدارس الغربية التى قد يكون تأثيره بها عارضاً قليل الوضوح ، أو مبنياً على مشابهات عفوية ، أو من نوع توارىد الخواطر والمشاركة الإنسانية الحرة . فنحن إذ نلاحظ إغراب امرئ القيس ، أوذى الرمة ، فى صورهما الشعرية قد يبدو لنا وجه شبه بينهما وبين السيراليين برغم انعدام الصلة الزمانية أو الثقافية بين الفريقين . فى هذه الحالة يجوز لنا أن نلاحظ المشابهة وإن كانت ضئيلة ، لكن من السذاجة أن نصنف امرئ القيس وذا الرمة مع السيراليين .

والنقاد الذين أدمنوا النقد البيئى أخطئوا من ناحيتين :

أولاً : أنهم حصروا فيه اهتمامهم ، وظنوا أن نقد البيئة والعصر - أو ما يمكن أن ندعوه النقد التاريخى - يكفى لنقد الصنيع الأدبى أو الفنى ، من هنا صار تدريس النقد فى معاهد العلم شبيهاً بتدريس التاريخ ، أو نوعاً من التحقيق التاريخى .

ثانياً : أن منهم من ظن أن انعكاس البيئة فى الأدب دليل كاف على جودته ، كما يرى بعض شعراء اليوم أن الغموض دليل كاف على شاعريتهم . وكلا الفريقين

مخطيء ، لأن النقد البيئي اشد اتصالاً بالبحث التاريخي منه بالنقد الادبي . فإذا قلنا إن الشعر الجاهلي يعبر عن البيئة الجاهلية فذلك دليل على أصالة ذاك الشعر وانتائه إلى ذلك العصر ، غير أن انعكاس البيئة في الشعر الجاهلي لا يعد دليلاً على جودته إلا إذا سبقه الاعتراف بأنه صحيح النسبة إلى الشعر قبل انتسابه إلى الجاهلية .

إن كتب التاريخ والمذكرات تعبر عن البيئة التي ظهرت فيها لكنها لا تعتبر كتب تاريخ ، إلا إذا امتازت بالأسلوب الفني الذي يقيم حدًا فاصلاً بينها وبين كتب العلم . لهذا نقول : إن مذكرات سان سيمون من صنف الأدب ، لامتيازها بأسلوب فني بين الطرافة ، في حين أن مذكرات نابليون أقرب إلى التاريخ . وعليه تكون مهمة الناقد أن يثبت أولاً ، باعتماد أصول النقد الجمالي ، أن الصنيع الذي ينقده يستوفي خصائص الفن ويعبر عن طبيعة فنية قبل أن يحلل العوامل البيئية التي شاركت في تكوينه .

أما النقد السيكولوجي الذي يتناول شخصية الفنان ومقدار تأثيرها في فنه ، فهذا النقد ذو شقين : الأول تاريخي يروى سيرة الأديب وأخباره ، ويصف ميوله الخلقية ، ومقدار تأثيرها في أدبه . هذا النقد إذا أسعفنا على تفهم أدبه لا يسعفنا على تذوقه أو تقييمه لأنه ، نظير النقد البيئي ، لا يطلعنا على أسرار فنه ولا يعلل ما فيه من فريدة أو عبقرية .

والشطر الثاني : نفسي ، وهذا الشطر - أعنى التحليل النفسي الذي جاء به فرويد - يتصدى لمعالجة هذه الناحية إن الذي يهمننا من الفنان هو مواطن الإبداع في إنتاجه لا العوامل المبهمة التي حركت موهبته وأهمته الفن .

ومن أخطاء النقد البيئي ونقد السيرة اعتقاد النقاد أن أدب الأديب وفن الفنان صورة صادقة لشخصيته .

هذا الاعتقاد إذا صدق أحياناً لا يصدق دائماً . فإذا كان أسلوب الفنان أو الأديب يعبر تعبيراً صادقاً عن موهبته وقدرته على الابتكار والتصرف في فنون القول فالمعاني التي يحتويها فنه لا تصدر دائماً عن عقيدة راسخة . إن الشاعر يستطيع أن يمدح الفضل من

غير أن يكون فاضلاً ، وأن يعظم الكرم من غير أن يكون كريماً ، وأن يبرع في تصوير اللصوصية من غير أن يمارسها فعلاً .

والروائي يبدع في تصوير فتك الحب بالنفوس وتلاعب الأهواء بالعقول وهو بمعزل عنها . فإميل بروننتي في عزلتها كتبت « مرتفعات وودرنغ » وابتدعت فيها ابطلا خياليين من ذوى الشذوذ العاطفي لم يكن لهم أى صلة بتجاربها الواقعية . والمتنبى يقول في بعض شعره :

ومن هوى كل من ليست عموه تركت لون مشيبي غير مخضوب

لكن درسنا لسيرة المتنبى لا يدل على أنه لم يمارس الخداع والتمويل . وشوقي في « مجنون ليلى » يتلبس شخصية قيس ويبدع في تصوير أغراض الهوى العذرى وفي قصيدة « أنا أنطوني » يجيد عرض حالة المحب الصوفي ، ولم يكن شوقي - فيما نعلم - عذرياً في حبه ولا صوفياً .

كان الشاعر ييس يقول : « شخصيتي الفنية أبعد ما تكون عن ذاتيتي ، فالفنان في فنه يتلبس شخصاً آخر ، ويعبر عن أشواق وأحلام أكثر من تعبير عن واقع ذاتي . لذلك يكون من السذاجة الإلحاح على موضوع الصدق عنده » .

وهناك المتأثرون بالاتجاهات الفلسفية المعاصرة الذين يقيسون الأثر الفني بمقدار ما يحتويه من معان فلسفية وألفاظ « حضارية » ، وصور كونية ، أو ميتافيزيقية فينعون على الشاعر الجاهلي خلوه شعره من الاتجاه الفلسفي والمنطقي . . وهو رأى ساذج لا وزن له .

الباب الرابع

النقد العربي الحديث والتطور

- الفصل الأول : النقد الأدبي العربي بين المحلية والعالمية
- الفصل الثاني : أعمال نقدية معاصرة .
- الفصل الثالث : رواد النقد العربي الحديث .
- الفصل الرابع : تراجم مفصلة لبعض النقاد .

الفصل الأول

النقد الأدبي العربى بين المحلية والعالمية

نقادنا المعاصرون يحتلون منزلة رفيعة فى الفكر الأدبى الحديث ، والأدب العربى يعتز بكوكبة منهم تسنموا ذروة المجد الأدبى فى عصرنا ومن بينهم : العقاد ، وطه حسين ، ورشاد رشدى ، ومحمد مندور ، وشوقى ضيف ، ومصطفى السحرى ، وأحمد الشايب ، عبد العزيز شرف ، وسواهم .

والنقد المعاصر يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وبين التراث والحداثة . . وللأسف يرجع جانب الحداثة بعض شباب النقاد الذين لم يقرأوا نقدنا العربى القديم ، ولم يقفوا على تياراته ومذاهبه .

فالنقد العربى القديم متعدد النظريات والتيارات ، فهناك نقد للمضمون ونقد للشكل ، ونقد للمعنى ، ونقد للفظ . وهناك نقد يتكىء على مذهب البديع ، وآخر يرجع إلى عمود الشعر ، وآخر يعتد بالنظم :

الأصمعى (ت ٢١٦ هـ) وضع فى النقد مقياساً لفحولة الشعراء .

وابن سلام (ت ٢٣١ هـ) وضع أساساً لطبقات الشعراء .

والجاحظ (١٦٠ - ٢٥٥ هـ) نظر إلى اللفظ والمعنى ، ووضع الأساس لنظرية الأسلوب .

وابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعى فى النقد العربى .

وقدامة (ت ٣٣٧ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعى فى النقد العربى .

وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وضع أساس منهج النقد التأثرى ، وطبق ذلك المنهج .

والقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) صاحب كتاب (الوساطة) يجعل الذوق الأدبي هو الحكم في جميع مشكلات النقد والبيان ، ويرد إلى عمود الشعر كل ما اختلف فيه النقاد من مسائل النقد ومشكلاته .

والأمدي (ت ٣٧١ هـ) صاحب كتاب « الموازنة » يضع نظرية « عمود الشعر » في النقد ، ويطبقها تطبيقاً باهراً .

وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وضع نظرية النظم ، وتطبيقاته عليها نالت الإعجاب .

وترشدنا بحوث عبد القاهر الجرجاني في كتابيه « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » إلى حقائق كثيرة في النقد والبلاغة ، ومن أهمها :

- ١ - نظرية النظم أو العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ ، أو نظرية التحليل اللغوي .
- ٢ - بيان مدى قيمة عنصر المعنى في النص الأدبي .
- ٣ - أهمية اللفظ في العمل الأدبي .
- ٤ - أهمية المعاني الثانوية في الأسلوب .
- ٥ - بحث مقدمات قضية الإعجاز القرآني .
- ٦ - الكشف عن أن اللفظ رمز لمعناه .
- ٧ - لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى .
- ٨ - الالتفات إلى بلاغة الصورة فضلاً عن بلاغة اللفظ .
- ٩ - الاهتمام بالجملة المركبة وبلاغتها ، ومن ثم كان بحث الوصل والفصل الذي ابتكره عبد القاهر وأجاد فيه .
- ١٠ - نظرية بناء الاستعارة على التشبيه وقرب الشبه في الاستعارة .
- ١١ - الاعتماد على الذوق في مختلف الأحكام النقدية ، مما جعل عبد القاهر من أئمة النقد التأثري .

١٢ - خاصية الأسلوب وملكية كل أديب لأسلوبه ، وهذا الأسلوب هو الذى يميز بين موهبة وموهبة ، وبين شاعر وشاعر .

١٣ - الأدب فن لغوى ، لأن إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب من غيره . وعبد القاهر يبدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ، ثم ينتهى إلى فن الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب ، ولقد بنى من تفكيره اللغوى نظرية متكاملة فى النقد ، وعنده أن الألفاظ فى ارتباطها بعضها ببعض هى التى تكون فى القصيدة أو فى النص مجموعة الصور التى تنقل لنا الفكرة أو التجربة .

بين الجرجانى وسوسير :

ونظرية النظم التى قررها عبد القاهر الجرجانى فى الدلائل تسبق فكر سان سوسير فى نظرية التحليل اللغوى بأمد طويل ، فالعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هى عند عبد القاهر كما فى دلائل الإعجاز - موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه المنظم ، أو ما يعبر عنه النقاد بالشكل والصورة ، مع خلاف كبير بينهم فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون ، ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص تتكون الصورة وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسير السوسيرى الذى يذهب إلى أن اللغة ليست إلا مجموعة من الألفاظ يقتضى فيها آثار المعانى ، وهذا هو ما يذهب إليه النقاد المحدثون . فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر والأديب تصبح لغة شعرية أو أدبية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ولتقتضيات التعبير عن هذه التجربة .

وعند عبد القاهر أن كل تركيب فى الأسلوب إنما يتبع المعنى ، ويتغير تبعاً لتغيره ، وكل زيادة على جزأى الجملة يتغير معنى الجملة بها ، والبلاغة عنده لا ترجع إلى اللفظ وحده ، ولا إلى المعنى وحده بل إلى الشكل . وذلك هو رأى كروتشيه (ت ١٩٥٢) الذى يجعل الحقيقة الجمالية فى الشكل لا فى المضمون ، ولا قيمة للفظ المفرد عنده ، والمعنى عند عبد القاهر هو المضمون عند الجمالين ، ومن الجمالين من يجعل المعنى هو

الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى الصورة الأدبية ، وهذا رأى لكروتشيه .
ومنهم من يجعله هو التعبير أو الحقيقة النفسية المتجلية فيه ، والشكل هو النظم أو
الصورة أو هو صقل الأحاسيس وإبرازها في تعبير بليغ .

- ٢ -

وإذا كان الكلاسيكيون يرفعون من شأن اللفظ ، فإن الرومانسيين يهتمون بالمعنى
ويقدمونه على اللفظ ، ودعاة « مذهب الفن للفن » يحررون النص الأدبي من كل قيود
المضمون ما دام النص يغذى فينا حاسة الجمال ، ودعاة « الرمزية » لا يهتمون إلا بما
توحيه الألفاظ والصور من رموز ومجازات ، في حين نجد دعاة « الفلسفة الجمالية »
ومنهم كروتشيه يؤكدون وحدة العمل الأدبي ، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط
وثيق من الوحدة ، وهذه هي فلسفة عبد القاهر الجمالية .

وقد كان النقد قبل عبد القاهر يجعلون كلا من اللفظ والمعنى عنصراً مستقلاً من
عناصر البلاغة الأدبية ، وذلك من مثل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، وقدامة (ت ٣٣٧
هـ) وذهب ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) في كتابه « العمدة » إلى أن اللفظ جسم
وروحه المعنى ، فهما عنده متلازمان ، وهذه هي نظرية « النقد اليوناني القديم » .

وعند الفلاسفة الغربيين المحدثين أن الفصل بين الصورة والمضمون غير ممكن لأنها
وجهاً النموذج الأدبي ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شيء واحد ، فلا فارق
بين المعنى واللفظ في أى نموذج أدبي ، إلا إذا جعلنا المعنى هو الأحاسيس الأولى عند
الأديب قبل أن تستوى في الصورة ، وهذه لا شأن لنا بها ، إنها الشأن في المعاني التي
يحتويها النموذج الأدبي ، وهي لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، إنما يتم
وجودها حين تصاغ ، فمادة النموذج وصورته لا تفترقان فهما كل واحد .

وعبد القاهر الجرجاني من أجلّ النقاد العرب ، الذي اهتموا إلى العلاقات بين
الألفاظ والمعاني في الأدب ، وسماها « النظم » ، وهو ما اهتمدى إليه أعلام الفلسفة
الجمالية فيما بعد . .

وفلسفة عبد القاهر النقدية في النظم هي فلسفة كروتشيه الجمالية ، فالأسلوب عنده
ليس سرداً لألفاظ ، بل هو ترتيب لمعانيها وفق ترتيبها في الذهن .

واللفظ عند عبد القاهر رمز للفكرة والتجربة والعاطفة أو المعنى ، وقيمتها فيما يرمز إليه ، وعبد القاهر يتلاقى في ذلك مع كل النقاد العالميين .

ولا يغفل عبد القاهر قيمة المعاني الثانوية ودلالاتها الجمالية في النص ، سواء كانت هذه المعاني الثانوية معاني لزومية أو من مستتبعات التراكيب أو أثراً لرموز صوتية ، أو إichاءات نفسية ، فهي التي تعطى الأسلوب دلالة البلاغية ، وتمنحه القيمة الجمالية . . ويتلاقى في ذلك عبد القاهر مع كبار النقاد العالميين .

٣٠

وإذا كان النقاد قد أطلقوا على كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر في أوربا عصر النقاد فإن القرن العشرين يستحق هذا اللقب أيضاً .

في القرن التاسع عشر نشأت مدارس عدة للنقد ، حتى إن إليوت وصفها عام ١٩١٩ م بالفوضى ، وقد نشأت جميعها من مصدر واحد ، هو الحركة الرومانتيكية التي اصطبغت بها أغلب الأعمال الأدبية والفنية ، وهي الحركة التي تميزت بتمجيدها للفرد ، ومهمة النقد في مذهبها هي أن يبين لنا مدى صدق التعبير ، أي أن يبين العمل الأدبي عن شخصية كاتبه وعن صدق عواطفه ، وعرف شعراء ذلك العصر الأدب بأنه الانسياب التلقائي للمشاعر ، وأهم مقياس عندهم يقيسون به العمل الأدبي هو الإخلاص ، أي إخلاص الكاتب للعاطفة التي يعبر عنها فيما يكتب ، فالأدب تعبير عن الكاتب ، والنقد كذلك تعبير عن الناقد ، ومن ثم نشأت في النقد مدرستان : المدرسة النفسية والمدرسة العاطفية .

الأولى : تعد العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب .

والثانية : ترى أن يُفسر العمل الأدبي كتعبير عن المشاعر التي تجيش بها نفس الكاتب ، وعن أثرها في الناقد نفسه ، وهو نقد ذاتي لا يخضع لقواعد .

وكان « ريسن » يدافع بحماسة عن النقد بلا مبادئ ، لأن النقد في رأيه ذاتي وليس علماً ، فمهمة النقد هي التعبير عن انفعالات الناقد الشخصية بالنسبة للعمل الأدبي في

حين يفسر العمل الأدبي في ضوء شخصية الفنان ، كما هو الأمر عند أصحاب المدرسة النفسية .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شيء سائد في القرن التاسع عشر ، غير أنها اتخذت أشكالاً مختلفة ، وأخذ النقد معها طريقه إلى التجديد ، ففي أواسط القرن نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة أو المجتمع ، فقامت مدارس النقد الاجتماعية والتاريخية والمادية الجدلية .

وأصحاب هذه المدارس لا يعنيه العمل الفني في ذاته أو لذاته ، بل كما يعبر عنه سواء أكان ذلك نفسية الفنان أو عواطفه أو البيئة الاجتماعية أو الطبيعية أو الاقتصادية .

وجاء بند تو كروتشي (١٨٦٦ - ١٩٥٢) فذهب إلى أنه ليس صحيحاً أن كل فن تعبير ، بل الصحيح أن كل تعبير فن ، ومهمة الناقد عنده ليست في الكشف عما يعبر عنه العمل الفني ، بل أن يرى العمل الفني في ذاته ولذاته ، فلا يقيسه بمقاييس خارجة عنه ، سواء كانت هذه المقاييس تاريخية أو اجتماعية أو خلقية ، فكل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه يجب أن يستبعد لأنه دخيل عليه .

ويؤكد كروتشي على وحدة العمل الأدبي ، وعلى تطابق الشكل والمضمون ، ورفض الفكرة القائلة بإمكان وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة . وقف غاليري في فرنسا على النقيض من كروتشي ، فلا شيء عنده غير الشكل ، وهو المذهب الذي نادى به من قبل جوته ، حيث كان الشكل عنده هو السيد دائماً .

أما إليوت فيذهب إلى أن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه ، وكذلك ذهب ريتشاردز ، فالتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون هو في رأيه سر بلاغة الأسلوب في الشعر .

ولقد نادى إليوت بعد الحرب العالمية الأولى بنظريته التي تذهب إلى أن العمل الفني تعبير عن نفسه ، وبذلك حطم ما تبقى من آثار الرومانسية العلمية ، وأرسى في الأدب المفهوم الرئيس الذي يقوم عليه النقد المعاصر .

- ٤ -

وإذا كانت مذاهب النقد والأدب قد تعددت من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وسيريالية ، وواقعية وإنسانية وجودية ، وجماعة نقد الوعى التى قامت فى فرنسا باتجاه سيرىالى محض ، فإن أشهر تيارات النقد المعاصر يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ - الاتجاه الألسنى اللغوى الذى يستحضر إنجازات علم اللغة ونظريه إلى الأدب ، وتختلف فروع هذا الاتجاه وتتكاثر بعدد النقاد أو الباحثين ، ويمكن أن تصل إلى درجة كبيرة من التناقض .

٢ - الاتجاه الدلالى ، الذى يحاول أن يجد منهجاً ثابتاً لمعرفة المعنى .

٣ - الاتجاه البنىوى الذى نادى به فى فرنسا شتراوس ، وهو مجموعة شديدة التنوع من المذاهب المتناقضة ، أحياناً تشمل وجودية سارتر ، وعلمانية باشلار الزائفة ، واللغويات المعاصرة المستمدة أصلاً من سوسير ، إضافة إلى الماركسية أحياناً ، وكلها تميل إلى الابتعاد عن قضية النقد الأساسية ، وهى تحليل العمل الفنى المتكامل وتقويمه .

٤ - تيار الحداثة فى النقد والأدب وينطلق من مفهوم علمانى خالص .

٥ - التيار الأسلوبى الذى يحاول رصد أسلوب الكاتب فى ظل علم اللغة مستعيناً بالمنهج الإعلامى .

وقد بدأت نظرية الأسلوبية فى النقد الأدبى مع مطلع القرن العشرين على يدى سوسير ، وتلميذه بالى ، وجاء ما روزو الذى عبر منذ عام ١٩٤١ م عن أزمة الدراسات الأسلوبية ، ونادى بحق الأسلوبية فى الاعتبار بين مذاهب النقد ، وفى عام ١٩٦٠ م عقدت ندوة عالمية بجامعة إنديانا كان محورها الأسلوب . . وفى عام ١٩٦٩ أعلن أولمان الألمانى استقرار الأسلوبية علماً ألسنياً نقدياً .

والأسلوبية وصف للنص الأدبى حسب طريقة مستقاة من الألسنية ، أو هى دراسة للأسلوب فى كل المنظومات اللغوية ، أو فى ظل الأعمال الأدبية الإبداعية .

وتنادى الأسلوبية بأن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته .

مذاهب كثيرة متعددة ، متناقضة ، لا تستقر بحال على حال من الأحوال .

- ٥ -

ونقدنا المعاصر جدير بأن يأخذ من تراثنا النقدي الأصالة ، وأن يقف أمام النقد الأوروبى المعاصر موقف المكتشف الناقد ، وأقرب مذاهبه إلينا مذهب الأسلوبية وبعد فإننى أطالب بما يلي :

١ - أن تكف مدرسة النقد من الشباب عن الإغراب والنقل من النقد الأوروبى بوعى وبدون وعى .

٢ - أن نرجع إلى نقدنا القديم ونخرجه فى صورة محققة جديدة .

٣ - إنشاء مجلة نقدية جديدة تشرف عليها هيئة محايدة من النقد لا تخضع إلا للحكم الذوق الأدبى وحده .

٤ - دراسة تيارات النقد العربى القديمة فى جميع كليات الآداب واللغة فى ضوء الكشوف العلمية المعاصرة .

٥ - إنشاء معهد للنقد تكون فيه أقسام لنقد الشعر - ونقد القصة ونقد المسرحية - ونقد المقالة ، وللقصص العلمى وغيرها .

٦ - وضع مناهج مفصلة للنقد والبلاغة تدير عليها المناهج الدراسية فى مدارسنا ومعاهدنا . .

الفصل الثاني أعمال نقدية معاصرة

-١-

لما جاء عصر النهضة الأدبية الحاضرة استيقظ النقد الأدبي ، وأصبح لنا نقدان : نقد مؤسس على أصول النقد العربي ، ونقد مؤسس على أصول النقد عند الغربيين ، إذ كان هناك أدبان أيضاً : أدب يحتذى القديم في أسلوبه وموضوعاته ، ويستنكر الأدب الغربي ولا يتذوقه ، وأدب يستوحى الأدب الغربي ويقلده ولا يؤمن بالأدب العربي ، وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه وموضوعاته ، ومن الشرق جزالة أسلوبه وجميل تعبيراته^(١) .

وظهر الشيخ حسين المرصفي (١٨٨٩م) فآلف كتابه « الوسيلة الأدبية » وتعصب فيه للبارودي ، ووازن بينه وبين القدماء .

وجاء المازني والعقاد فالفا الديوان في جزأين نقدا فيه شوقاً وحافظاً والمنفلوطي ، وعبد الرحمن شكري .

ثم كتب ميخائيل نعيمة كتابه (الغربال) ، وطه حسين كتابه (حديث الأربعاء) والرافعي كتابه على السّفود ، ورمزي مفتاح كتابه (رسائل النقد) . وتوالى الأعمال النقدية المعاصرة ومن أظهرها ما يلي :

١ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، والنقد الأدبي من خلال تجاربي ، وهما كتابان أصيلان في النقد من تأليف مصطفى عبد اللطيف السحرتي .

٢ - الميزان الجديد ، النقد المنهجي عند العرب ، محاضرات في الأدب ومذاهبه ، في الأدب والنقد وكلها من تأليف محمد مندور .

(١) ص ٤٥٤ النقد الأدبي لأحمد أمين ١٩٦٣ .

٣ - النقد الأدبي لشوقي ضيف .

٤ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب لخلف الله .

كما كتب في النقد كل من : سهير القلماوى في كتابها فن الأدب (المحاكاة) ،
ومارون عبود في كتبه : مجددون ومجترون ، على المحك ، جدد وقدماء ، ودمقس ،
وأرجوان . وكذلك عز الدين إسماعيل ، وعبد الحميد حسن ، وزغلول سلام ،
وسواهم .

وكتاب الزيات « في أصول الأدب » من الكتب ذات الصلة الوثيقة بالنقد .
وللمؤلف في النقد : دراسات في النقد الأدبي ، وفصول في الأدب والنقد ، ومذاهب
الأدب ، وبين الأدب والنقد ، وسواها .

- ٢ -

على أن ثورة النقد هي دائماً التي تنير السبيل أمام النهضة الأدبية ، والنقد الحر النزيه
هو الدعامة للأدب الرفيع ، وفي بدء نهضتنا الأدبية ، كان النقد يعاون الأدب والأدب
يغذى النقد ، فلم يسلم رواد الشعر من أقلام النقاد ، وأصاب شوقياً وحافظاً ومطراناً
وأبا شادى ، وأحمد محرم ، وعبد الرحمن شكرى ما أصابهم من سخط النقاد وثوراتهم ،
ومع ذلك حاولوا دفع النهضة الشعرية إلى الأمام بقوة وعزم وتصميم .

وكان العقاد والمازنى ممن ثاروا على مذهب شوقي في الشعر ، واشتدت الخصومة
الأدبية بين الرافعى والعقاد ، وبين رمزى مفتاح والعقاد كذلك ، وظلت معارك النقد
تؤجج الشعلة التي انتقلت إلى الأدباء المصريين جيلاً بعد جيل ، ولا تنس زكى مبارك
والمعارك الأدبية التي أثارها ، والخصومات الأدبية بين أحمد أمين وزكى مبارك وما وجه
إلى جميع الشعراء المعاصرين ، ومن بينهم على محمود طه ، وناجى ، وأبو شادى من
نقد .

وهذه الخصومات الأدبية التي يحدث فيها الخلاف بين الأدباء ويحكم فيها النقاد
منصفين أو متحيزين ، كانت مواسم خصبة للأدب ، تدفع الشباب إلى متابعة قضايا
الأدب ومشكلاته ، ودراسته ، وإلى الاهتمام به ، وإلى موالاة السير في مواكب الأدب

التي هي من طلائع التفكير الحر دائماً ، وكان لمحمد مندور خطوات بناءة في النقد ، كما كانت أحكام مصطفى السحرى على شعرائنا المعاصرين ، وهي من الدقة والقوة والعمق بمنزلة عالية ذات أثر في توجيه حركة النقد والأدب في العشر السنوات الأخيرة من تاريخنا الأدبي ، ومنذ حين احتدمت الخصومة بين الأدباء الشباب والأدباء الشيوخ ، وفي مقدمتهم طه حسين ، والعقاد ، والزيات ، وكثير الحديث عن محنة الأدب وأسبابها .

إننا لا نزعم أننا وصلنا إلى كل غاياتنا في الميدان الأدبي ، أو أننا بلغنا الذروة من النهضة الأدبية ، أو أن الشيوخ من الأدباء قد جاءوا لنا بكل جديد في الأدب والنقد . . ولا نزعم كذلك أن صوت الشباب لا يستند إلا إلى ثورة العاطفة وحدها .

ولكننا نؤمن أننا لا نزال في أول طريق النهضة التي نريد أن نبلغها في الأدب ، وأن شيوخ الأدب في مصر لم يكونوا سوى رواد يحاولون اقتحام الميدان ، فمنهم من وقف على الباب ، ومنهم من وقف قبل أن يصل إليه ، ومنهم من دخل منه مبهوراً مثقل الخطأ قليل الأعصاب ، أما الشباب فقد دخلوا وراء الشيوخ ، ولكنهم نظروا إلى ما أمامهم ووراءهم من أسرار ، ولا يزالون ينظرون وفي أنفسهم حيرة ، وعلى شفاههم لهفة . وقد لمسنا ظاهرة غريبة في جونا الأدبي ، هي سخرية الأدباء وتعاليمهم وكبرياتهم ، بل غرورهم ، وخاصة طبقة الشباب الذين يثرون ويسخطون على كلمة النقد التي تقال ، وهذه أول بوادر الضعف الذي نرجو أن تبرا منه نهضتنا الأدبية الحاضرة .

٣٠

وكتب الناقد مصطفى السحرى يقول (١).

تأثر الأدب والنقد بحركة الإصلاح الدينى والدعوة للحضارة العربية ، فأشرقت ديباجته ، وتنضرت صياغته ، فكان اتجاهاً إلى العربية الفصيحة ، والبيان العربى المشرق وهجر المحسنات اللفظية ، وظهر ذلك فى أسلوب الإمام الذى لم يسلم من السجع ، ولكنه سلم من الصنعة والتكلف والزخرفة والبهرجة اللفظية ، وتناول

(١) ص ١٥٤ دراسات فى النقد المعاصر - رابطة الأدب الحديث بالقاهرة .

الموضوعات الاجتماعية والخلقية ، كما تكشف العربية الجزلة في شعر البارودي ، وتناول
الأعجاز العربية ، والإشادة بها .

وقد كان للنقد دوره في هذا الاتجاه الأدبي الغالب ، فرأينا أمثال الأستاذ « حسين
المرصفي » في كتابه « الوسيلة الأدبية » يشيد بشعر البارودي ، ويسجل روائعه ، ويثبت
روائع العربية في الشعر ، وينقد الشعر نقداً لغوياً ، وبيانياً ، وذوقياً .

ووجدنا محمد المويلحي في مجلة « مصباح الشرق » ينقد أحمد شوقي في شعره الأول ،
نقداً لغوياً وبيانياً ، وصحح له بعض أخطائه اللغوية ، مثل لفظة « غازل » وصحتها
متغزل ، وآنة وهي آونة ، لأن الآن جمع الأوان أى الوقت ^(١) والحين . ويقول الماحي في
ديوانه « إن نقد محمد المويلحي كان مهذباً غير مقذع ، وإن هذا النقد كان أثره في
تجديد صياغة شوقي وتمتين أسلوبه من حيث سلامة التراكيب ، وقوة التدريب ،
والإثراء من الألفاظ ، ووضعها في مكانها حتى وصل إلى ما وصل إليه من تقدم ورسوخ
قدم في الشعر . .

هذان مثالان من أثر النقد في دعم الاتجاه البياني في الشعر ، وقد كان من أعلام
النثر البياني : مصطفى المنفلوطي ، متأثراً بالاتجاه الذي راده الإمام محمد عبده ، وقد
كان قمة من كتبوا بأسلوب البياني ، فقد كانت مقالاته نماذج فنية للمقال ، مقالات
كان يكتبها في المؤيد عام ١٩٠٨ وكانت « عبراته » محاولات قصصية طيبة ، تستهدف
المثل العليا وقد نسجها بأسلوب مشرق رشيق حلو الإيقاع ، وقد كان المنفلوطي مدرسة
وحده ، علم جيلنا كيف يمسك بالقلم ، وخلق وعياً قصصياً في جمهور الأدباء
والقراء ، كما يقول الأستاذ عباس خضر في كتابه « الواقعية في الأدب » وكان لهذا الأدب
الحزين الباكي ، كما يقول ، أحسن الوقع في نفوس معاصريه ، وأشخاصه الضعاف
كانوا انعكاساً لسمات المجتمع في ذلك الحين .

وقد أقامت كتابات المنفلوطي ثورة نقدية ، على أدبه ، فنقده طه حسين نقداً لغوياً ،
وخطأه في طائفة من ألفاظه ، وأصدر محمد الهياوي كتيباً في نقد قصة « اليتيم » وهي

(١) تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ، للدكتور حلمي على مرزوق .

واحدة من العبرات ، ثم جاءت جماعة المدرسة الحديثة ، فناوشه المازنى والعقاد ، بأقلام من نار ، وعابت عليه هذه المدرسة العقلانية ، فقر الجانب الفكرى ، والمبالغة فى اصطناع الأسس وإثارة العاطفة ، والميل إلى حشد الألفاظ المترادفة وكثرة استعمال المفعول المطلق ، وما إلى ذلك ، ومع أن هذا النقد لم يهتم بحسنات هذا الرجل وفضله ، ومع ما انطوى عليه من عبارات جارحة فقد كان فى جوهره نافعا للأدباء وتوجيههم إلى مراعاة القصد فى التعبير عن العاطفة ، والإسراف فيها ، هذه لمحة من أثر النقد فى أوائل القرن ، للاتجاه البيانى المحافظ على لغة الضاد .

وإلى جانب هذا التيار البيانى الغالب ، الذى خلق كلاسيكية أدبية جديدة عبرت عن الأفكار والعواطف العامة فى البيئة المصرية ، واعتمدت فى صياغتها النظام والضبط وحقت تقدماً ملحوظاً فى الأخلاق والسياسة والفكر ، وأثرت اللغة ، وعملت على تمجيد التراث العربى . فقد وجد تيار آخر يجاهد فى عنف وعتو هذا التيار، تيار يجرد الكلاسيكية الجديدة من حسناتها ، ويبرز عيوب أدبائها فى البناء الشعرى ، وفى المضامين الشعرية والنثرية على السواء . وقد قاد هذا التيار كوكبة من الأدباء الذين نهلوا من الأدب الفرنسى أو الإنجليزى ، ومن ظفروا بحظ من القراءات العلمية فى مجلة المقتطف ، أو من تعرفوا على المنهج العلمى فى الجامعة المصرية القديمة ، أو من اتصلوا بالجريدة لأحمد لطفى السيد ، أو من سافروا إلى بعض البلاد الأوربية وأصابوا نصيباً من الثقافة الغربية ، ونذكر منهم الدكتور أحمد ضيف ، وشكرى ، والمازنى ، والدكتور أحمد أبو شادى ، والدكتور طه حسين ، والعقاد ، وغيرهم من النقاد . ولقد كان أعنفهم وأقساهم وأكثرهم مهاجمة للكلاسيكية الجديدة عباس محمود العقاد والمازنى فى نقدهما لأعلام الكلاسيكية الجديدة ، وعلى رأسهم شوقى ، وحافظ ، والرافعى ، والمنفلوطى ، فعاب العقاد على شوقى عدم وضوح شخصيته فى شعره ، وعاب بناءه الشعرى غير الموحد ، كما عاب عليه طرقة المناسبات اليومية ، وما إلى ذلك . وحمل الدكتور طه حسين على الرافعى ، فهون من كتابه «تاريخ آداب العرب» الصادر فى عام ١٩١١ ، وسخر من كتابيه «السحاب الأحمر» و«رسائل الأحزان» وكان بين الفريقين صراع شديد ، تَبَوَّدَتْ فيه العبارات الجارحة ، بل النابية

. وكان من أثر هذا الصراع أن وجدت مقاييس جديدة للنقد ، في بنائه ومضمونه من بينها :

* وحدة القصيدة ، والتعبير عن خوالج النفس ، وظهور شخصية الشاعر في شعره ، والنظر إلى التشبيه نظرة جديدة ، فلا يكون التشبيه مبهرجاً ، ولكن جزءاً مقوياً للفكرة .

كما أنشئت مقالات تنهج نهجاً فلسفياً وعلمياً ، وبرز في سماء الأدب في عام ١٩١٤ كتاب أبى العلاء للدكتور طه حسين ، وهو يسير على نهج علمى وفنى .

وظهر في عالم النقد كتاب الديوان في عام ١٩٢٠ ، ١٩٢١ للعقاد والمازنى ، وفيه نقادات موجهة ، وإن جافت أدب النقد النفسى في كثير من عباراتها ، وقد كانت بعض هذه النقادات مبنوثة في كتاباتها قبل ظهور الديوان .

وهذه كوكبة من الأدباء والنقاد وجهت الأدب وجهة جديدة ، وطعمت البيئة بالثقافة الغربية . ولم تقتصر الأجناس الأدبية على القصيدة أو المقالة ، بل تنبعت إلى الرواية والقصة القصيرة ، وكان هذا التنبيه راجعاً إلى الاتصال بالأدب الغربى ، فألف الدكتور محمد حسين هيكل رواية « زينب » في عام ١٩١٢ ، بلغة سهلة رشيقة ، كما ظهرت قصص قصيرة لمحمود عزمى في سنة ١٩١٥ ، وقصص قصيرة أخرى لمحمد تيمور في سنة ١٩١٧ . وقارئ هذه القصص يلمس أثر « موباسان » في بعضها ، كما يلمس صياغتها السهلة المقبولة .

ويمكن القول بإيجاز أن فريقاً من نقاد هذه الفترة ، دعموا لغة الأدب بالحفاظ على سلامة التراكيب اللغوية ، وتصحيح الألفاظ المخطئة ، وقد كانت غيرهم اللغوية محمودة ، وفريق آخر ، مع حفاظه على اللغة وسلامتها ، وجهوا الشعر وجهة جديدة ، وخرجوا على القافية الموحدة ، فأباحوا القوافى المزدوجة ، والمتقابلة والمرسلة وأدخلوا على الشعر مضامين جديدة ، منها ما هو كونى وإنسانى . ومع إفادة الأدب من هذه التوجيهات الشكلية ، والموضوعية ، فقد كان في نقد بعضهم عيب ملحوظ ، هو أنهم لم ينظروا إلى حسنات المنقود ومبدعاته ، بل نظروا إلى سيئاته وهفواته ، فخرجوا

عن جادة العدل والنزاهة - ودفعهم الهوى والغيرة إلى نقدات قاتلة ، صاغوها بعبارات جارحة مثيرة وحملوا على الشعر الكلاسيكى الجديد ، الذى يعد مرحلة أدبية مهمة ، حملة غير عادلة ، فلم يغربلوه أو يفجروا زيفه ، أو يكشفوا عن بدائعه ، ويجعلوا القارئ يشعر أو يستمتع بها ، كما هو واجب الناقد ووظيفته الحققة ، فترى المازننى يرفع من بدائع شكرى ويفضله على حافظ إبراهيم حيناً ، ونراه يستبد به الحقد والموجدة فيخفض من شأن شعره ، ويصممه بسمات مزرية حيناً آخر .

وبانتهاء هذه الفترة ، حلت فترة جديدة بدايتها سنة ١٩١٩ ونهايتها الحرب العالمية الثانية . وفى هذه الفترة ، تأثر الأدب والنقد بالواقع الاقتصادى والسياسى الجديد ، تأثر بالدعوة إلى الحرية الفردية وتكونت الطوائف ، وقام بينها صراع مرير ، لون المقال ، وأهاج الشعر ، وكان من ثمرة هذا اللواذ بالصياغة الأدبية السهلة الأليفة للجمهرة ، ووهن التيار البيانى الجزل الفصيح . وفى أبريل من عام ١٩٢٦ صدرت مجلة « السياسة الأسبوعية » ، فكانت فتحاً جديداً للأدب والنقد ، وذخيرة للثقافة العربية والغربية ، إذ تبارت فيها أقلام طه حسين ، وهيكىل ، ومحمود عزمى ، ومصطفى عبد الرازق ، وفكرى أباطة ، وطائفة من شباب جيلهم . وظهرت كتب عديدة تدعو إلى « الأدب القومى » وإلى جعل لغة الأدب سهلة سائغة وهى دراسات أدبية ونقدية اتسمت بالصراحة والجرأة والجددة ، واستندت إلى الواقع الاجتماعى ، وتابع الشعراء هذا الفكر الجديد ، كشوقى وحافظ .

وكان من نتائج هذه الحرية الفردية ظهور فن التراجم ، فكتب الدكتور طه حسين كتابه : « الأيام » . وكتب الدكتور هيكىل « شخصيات مصرية وغربية » . وكتب بعض شباب هذا الجيل ، فى هذه الناحية ، وتباروا فى ميدان الأدب . واتجه بعض الكتاب إلى الأدب النفسى ، وأعقب هذه الفترة ، فترة أخرى اتجه فيها الأدباء والشعراء اتجاهاً جارفاً إلى الأدب الرومانتيكى ، قادته فى عام ١٩٣٢ مدرسة « أبولو » وعلى رأسها أبو شادى ، وناجى ، والصيرفى ، وصالح جودت ، والهمشرى ، وعلى طه ، ومع اختلاف الموضوعات التى طرقتها ، من شعر الغزل أو شعر الطبيعة ، أو شعر التأمل ، أو الشعر التصوفى ، فقد كانوا ينهلون من بئر واحدة ، هى بئر الفن . فعاد للشعر

رقتة ، ولطافته ورهافته وحيويته ، وانطلقت العواطف في تدفق ، كما تميزت الأساليب بالطلاقة والأصالة والوضاءة . وليس معنى هذا أن الشعراء الذين سبقوهم من الكلاسيكيين ، أو من المدرسة التطورية لم يعبروا عن عواطفهم ، بل إن الكلاسيكيين عبروا عنها ، ولكن في تعقل واتزان . وعبرت المدرسة التطورية عن عواطفها في عقلانية ، وكان يعوزها الموسيقى الرقيقة والتعبيرات السهلة الأنيقة في كثير من الأحيان .

وفي هذه الفترة أسهم النقد في تأييد الحركة الرومانتيكية العاطفية في تعزيز الناحية الجمالية الفنية ، وكان لمقالات أبى شادى أثر خطير في هذه الناحية ، كما كان لكتاب «أبولو» مقالات في عرض وتحليل نتائج هؤلاء الشعراء الجدد ، فكتب عن ناجى نظمى خليل ، وكتب عن الصيرفى بعض النقاد ، وكتب عبد العزيز عتيق والسحرتى عن ديوان «أنداء الفجر» لأبى شادى . ومع قيام صراع بين هذه المدرسة الجديدة من المحافظين ، وبين المدرسة التطورية من أمثال العقاد وطه حسين في كتابه «حديث الأربعاء» ، ومن تابعهما من الشباب من أمثال سيد قطب ، والعوضى الوكيل ، وغيرهما ، علت موجة الرومانتيكية ، على هذه الموجات المعارضة ، وانتصرت الجمالية الشعرية ، كما انتصر المذهب الفنى في التقويم والحكم على المذهب البيانى والعقلانى والنفسى . وأضفى الدكتور مندور في عام ١٩٤٤ ، وما بعده ، على الجمالية الفنية حيوية وبهاء ، في كتابه «الميزان الجديد» الذى صدر في عام ١٩٤٤ ، وفي حساسية الفنان المرفه نقد بعض قصائد العقاد ، كما نقد بعض قصائد شعراء «أبولو» وإن تعالى في نقد هؤلاء الشعراء بمذهبه الفنى .

ولبت التيار الأدبى الرومانتيكى ، والتيار النقدى الفنى ، مسيطرين على البيئة الأدبية حتى قيام الحرب العالمية الثانية ، ولاتزال آثارهما باقية إلى اليوم . وقبيل الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٥٢ كان الأدب والدرس الأدبى ، يسيران الاتجاه البيانى الفصيح ، والتيار العقلانى ، والتيار العاطفى والتيار النفسى أو السيكلوجى الذى ينظر إلى الأدب كتعبير عن الشخصية وسجل لانفعالاتها وعواطفها ، وهذا أثر من آثار الرومانتيكية . وبعد انتهاء الحرب الثانية ، أخذ الفكر يتجه إلى ربط الأدب بحياة

الناس والمجتمع ، وتأثر النقد بهذا الفكر الجديد ، وساعد عليه اتصالهم بالثقافة الأجنبية ، ودعوا الأدباء إلى الأدب الواقعي ، شعراً ونثراً . وكان من أوائل من دعوا إلى هذا الأدب وحمل على الرومانسية ، محمد كمال عبد الحليم في ديوانه « إصرار » وكان مفيد الشوباشي من أوائل من دعوا إلى هذا الاتجاه وفلسف له . وسارت القصة والرواية في هذا الاتجاه مثل رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشقراوى ، ومثل قصص « أرخص ليالى » ليوסף إدريس .

وقد ناصر النقد ، هذا الاتجاه ودعمه ، إن لم يكن قد وجه الأدب .

وركب الدكتور محمد مندور الموجة الواقعية وترك النظرة الجمالية الفنية ، واعتمد النقد الأيديولوجى العقائدى ميزاناً جديداً له ، اهتمامه بالناحية الجمالية في آخر حياته في كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » والبحث لا يجاوز الاحدى عشرة صفحة من هذا الكتاب - وليست الواقعية وصفاً للموقف السياسى أو الاجتماعى ، ولكنها تصوير للحقيقة والغلغلة في الأسباب والظروف التى أثمرت المواقف ، والعمل على إيجاد حل أو علاج للعيوب الاجتماعية علاجاً سليماً .

الفصل الثالث

رواد النقد العربي الحديث

يرجع بدء الحركة النقدية الحديثة إلى الشيخ حسين المرصفي وكتابه « الوسيلة الأدبية » الذي تتلمذ عليه ألبارودي وغيره من أدباء النهضة الحديثة وشعرائها في مصر ، وكان منهجه العناية بدرس النص الأدبي دراسة تركز على النقد اللغوي مع بصر ذكي بخصائص الأسلوب الشعري ، وكثيراً ما يوازي بين الشعراء والكتاب القدامى والمحدثين ، وينوه بقصيدة البارودي لجمال سياقها وحسن نسقها ، إذ لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، وهذا الرأي هو الذي سجله العقاد والمازني في كتابهما « الديوان » بعد ذلك ، وكان الشيخ المرصفي حريصاً على البناء الفني الموروث للقصيدة العربية .

وكان الشيخ سيد بن علي المرصفي يسير كذلك في هذا الاتجاه في نقد الشعر ، وكان أستاذاً لطله حسين ، وينوه به طه حسين في مقدمة كتابه « تجديد ذكرى أبي العلاء » .

وكذلك سار الشيخ حمزة فتح الله في كتابه « المواهب الفتحية » . . ويحيى مطران بدعوته التجديدية في الشعر .

ثم تحيي مدرسة شعراء الديوان بنظرياتها كذلك في الشعر ، وقد قدمت للنقد العربي الحديث أئمن سفر ، بإخراج العقاد والمازني لكتابهما « الديوان » بجزءيه الأول - وقد صدر عام ١٩٢٠ ، والثاني - وقد صدر عام ١٩٢١ . وفي هذه الكتاب النقدي هاجم العقاد أحمد شوقي ، ورأى أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة : تجربة إنسانية ، وأنه تعبير عن ذات الشاعر ووجدانه ، وأن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة ، ورأى أن أحمد شوقي ليس شاعراً بأي مقياس من هذه المقاييس الثلاثة .

وإذا كان مطران صاحب فضل في تمويل فن الوصف الشعري من الوصف الحسي إلى الوصف الوجداني ، فإن شكري - أحد جماعة شعراء الديوان - كان له الأثر في

تطوير شعر الفكرة إلى شعر التأمل الوجداني والاستبطان الذاتى ، فالمضمون الشعري لابد أن يتخذ فى الشعر الغنائى الطابع الوجداني فى رأى شكرى وجماعة شعراء الديوان ، سواء استمدته الشاعر من الطبيعة الخارجية : أم من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية .

وقصيدة العقاد « نفثة » التى يقول فيها :

ظمان ظمان لاصوب الغمام ولا

عذب المدام ولا الأنداء تروينى

وكذلك قصيدة شكرى التى خاطب فيها المجهول ، وهى فى الجزء الخامس من ديوانه :

يحوطنى منك بحر لست أعرفه ومهمة لست أدرى ما أقاصيه

تمثلان هذا الاتجاه الوجداني عند مدرسة شعراء الديوان ، وعلى ضوء هذا المنهج نقد العقاد والمازنى أحمد شوقى ، والديوان عمل عظيم فى النقد .

وتجىء مدرسة المهجر ، ويؤلف ميخائيل نعيمة كتابه النقدى « الغربال » الذى صدر عام ١٩٢٣ ، وكتب العقاد مقدمته . والكتاب حمله على أنصار الأدب التقليدى ومن يسميهم صفادع الأدب ، وبعض مقالات عن : القرويات للشاعر القروى ، والريحاني فى عالم الشعر ، وكتاب « ابتسامات ودموع » لمضى زيادة ومنهج نعيمة فى النقد هو المنهج التأثرى الذى يعتمد على الذوق وحده ، ومن الغريب أنه لم يعجب بقصيدة شوقى فى عودته إلى وطنه من منفاه فى الأندلس . ومن زعماء التأثيرية فى الغرب : جيل ليمتر فى فرنسا ، وباتر فى إنجلترا ، وسبنجارن فى أمريكا .

وتجىء مدرسة أبولو بمقاييسها الشعرية والنقدية المشهورة ، ومن نقادها : أحمد الشايب ، ومصطفى عبد اللطيف السحرى .

وللعقاد آراء كثيرة فى النقد وأهمها ما سجله فى الديوان ^(١) . وكان العقاد يسير على

(١) راجع كتاب « العقاد ناقدا » لعبد الحى دياب .

المنهج النفسى فى النقد ، ويدافع عنه ، وسار على أساسه فى دراسة ابن الرومى ، وفى دراساته فى العبقريات الإسلامية ، وفى دراسته للمتنبى فى كتاب « مطالعات » . ويقول محمد مندور فى العقد : إنه رجل خصب منتج ^(١) وإنه من النفر القليل فى بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجهم الثقافى فلسفة عامة فى الحياة والأدب مجملها : الفردية والحرية ^(٢). وإن أبرز ما ظهرت فيه ملكة العقد النقدية منذ مطلع حياته كانت الدعوة إلى التجديد فى الشعر الغنائى الذى يتكون منه تراثنا الشعرى التقليدى ، وهى دعوة كان العقد وصاحبه شكرى والمازنى قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربى والإنجليزى بخاصة . والعقد ذو قدرة فائقة على تمثيل جميع ما يقرأ ، وعلى هضمه ، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته ، ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية . والعقد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة من ذاته ^(٣). وينقد مندور العقد فى الشعر الفكرى أو الفلسفى ، لأن الشعر - وبخاصة الغنائى منه - لا يتسع للفلسفة ، والوحدة الموضوعية التى يذهب إليها العقد لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الذى يقوم على تداعى المشاعر ^(٤).

ومرجع العقد والمازنى فى النقد إلى هازليت ، وماكولى ، وأرنولد ، وشاسترى ، وأغلب آراء العقد فى النقد مأخوذة من آراء وليام هازليت ، ومحاضراته عن الشعراء الإنجليز ، ويشبهه العقد كثيراً فى عنفه النقدى ^(٥). ومذهب العقد فى النقد النفسى هو مذهب ناقد غربى مشهور ، هو ريتشاردز ، حيث يذهب صاحب كتاب «مبادئ النقد الأدبى» أ. أ. ريتشاردز الذى ألف عام ١٩٢٤ وترجمه محمد مصطفى بدوى منذ سنوات إلى العربية إلى تقرير الصلة بين مسائل النقد الأدبى وعلم النفس ، فالنقد فى نظره يثير جميع الموضوعات السيكلوجية ، ووظيفة النقاد هى التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها عن طريق الإدراك الواضح لطبيعة التجربة .

(١) ص ٧٩ النقد والنقاد المعاصرون لمندور .

(٢) ص ٨٩ المرجع نفسه .

(٣) ص ٩٥ المرجع السابق .

(٤) المرجع نفسه .

(٥) ص ٢٠٢ نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر لعز الدين الأمين .

ويحيى طه حسين ، وهو مدرسة أدبية مستقلة ، وآراؤه في النقد كثيرة ، وبخاصة في كتابه « حديث الأربعاء » الذى ظهر عام ١٩٣٥ ، ومنهجه فيه جامع بين النقد الفنى الذى يتابع فيه جول ليمتر ، والنقد النفسى الذى يتابع سانت بيك ، والنقد الاجتماعى الذى يساير فيه تين ، وهو منهج أقرب إلى التكامل من المنهج النفسى الذى سار عليه العقاد وآخرون ، ولم يقف طه حسين عند نقد الشعر ، بل نقد القصة والمسرحية والملحمة الشعرية .

وكان طه حسين يرى فى مطلع حياته أن النقد ينحصر فى إظهار الخطأ من غير تملق أو تحامل ، وكتب ذلك وهو ينقد كتاب تاريخ آداب اللغة العربية ، لجورجى زيدان عام ١٩١١^(١).

وفى كتاب « حافظ وشوقى » يرى طه حسين أن حافظاً مقلد صريح التقليد ، أما شوقى فهو عنده مجدد ملتوى التجديد . ثم يمضى الزمن ويستحيل تقليد حافظ إلى نضج غريب ، وقوة بارعة ، وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضاً ، كما يستحيل تجديد شوقى إلى تقليد ، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقدمات من الشعراء .

ويرى أخيراً أن « شوقى » لم يبلغ ما بلغه حافظ من الرثاء ، ومن تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله ، ومن شكوى الزمان ، وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة ، وأغنى منه مادة ، وأنفذ منه بصيرة ، وأسبق منه إلى المعانى ، وأبرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين ، لأن حافظاً كان يقلد فى الألفاظ والصور ، وكان شوقى يقلد فيها وفى المعانى ، وشوقى شاعر الغناء وشاعر الوصف ، ومنشئ الشعر التمثيلى فى اللغة العربية .

وظهر فى ميدان النقد أستاذ جليل من زملاء طه حسين ، هو أحمد ضيف ، صاحب كتاب « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، وفيه يسطر ضيف رأيه فى الشعر وفى نقده بوضوح .

(١) راجع ص ٨٦ و ٨٧ الملل عدد فبراير ١٩٦٦ .

ومن تلاميذ طه حسين النقاد : سهير القلماوى ، وشوقى ضيف ، ومحمد مندور . . ونقف عند مندور وكتاباتة النقدية التى كان من أهمها : « الميزان الجديد » ، فى الأدب والنقد ، النقد والنقاد المعاصرون » .

ومندور ناقد بطبعه وفطرته ، قد اتجه إلى المذهب الواقعى ، وجادل العقاد كثيراً فى مذهبه النفسى . ومن نقد المذهب النفسى فى أوروبا الناقد دافيد داتيشى ، وإليوت الإنجليزيان و « جيتس » و « أرفنج مايبى » الأمريكان ، و « جون ريتشارد جرير » . وكذلك جادل مندور رشاد رشدى الذى اعتد بالجمالية والشكل دون المضمون ، وكان مندور يعتد بالمضمون الاجتماعى أو الواقعى ويجعله أساساً لنقده .

والسحرتى من رواد النقد المعاصر ، وكتبه : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، والنقد الأدبى من خلال تجاربى ، والفن الأدبى ، وشعراء مجددون ، وشعر اليوم ، و شعر الطبيعة ، تمثل مذهباً متكاملأ فى النقد يعنى بالمقومات الأساسية للقصيدة ، من تجربة شعرية ، ووحدة عضوية ، وبشكلها ومضمونها جميعاً .

ومن نقادنا المعاصرين : د شوقى ضيف فى كتابه النقد الأدبى ، وسهير القلماوى فى دراستها للمحاكاة ، ويحىى حق فى كتابه « خطوات فى النقد » ، وعبد القادر القط فى كتابه « التجديد فى الأدب المصرى » ، ورشاد رشدى فى عدة كتب له .

الفصل الرابع

تراجم مفصلة لبعض النقاد

محمد مندور الناقد

(٥ يوليو ١٩٠٧ - ١٩ مايو ١٩٦٥)

-١-

يعد الدكتور مندور من طبقة الرواد في تاريخنا الفكرى والثقافى والأدبى ، ومن طليعة العاملين فى شتى مياديننا الاجتماعية ، ومن كبار كتابنا فى الأدب والنقد والصحافة والاجتماع .

وهو فريد كتابة المقالة الصحفية ، إذ حمل عبء التحرير فى الكثير من الصحف والمجلات السياسية والأدبية منذ ما يقرب من العشرين عاماً .

وهو كذلك كاتب اجتماعى ديمقراطى تقدمى فى الطليعة ، ولعله من أوائل الداعين إلى العدالة الاجتماعية فى حياتنا المعاصرة ، وكان الشعار الذى اختاره لجريدة الوفد المصرى التى تولى رئاسة تحريرها منذ أمد « الدعوة إلى العدالة الاجتماعية » . ولمقالات الدكتور مندور السياسية والاجتماعية أثرها فى تعبئة الشعور الوطنى فى مصر ، وفى إشعال الثورة النفسية بين المواطنين على الاستعمار والإقطاع مما مهد للثورة السياسية التى قام بها جيش مصر فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وكان لهذه المقالات صدى ضخم فى صفوف المواطنين إبان تلك الأيام الماضية ، وكان كل مصرى يحرص على قراءة مقالات الدكتور فى صدر الصحف التى كان يشرف على تحريرها ، وكنت من هؤلاء الحريصين عليها ، وكانت لا تفوتنى إلا نادراً ، ومنها كنت أقف على التطور السياسى فى حياتنا إبان ذاك يوماً بعد يوم .

ومنذ أكثر من خمسة عشر عاماً والدكتور مندور يحمل القلم ، واقفاً فى صدر

المكافحين الوطنيين ، لا يتردد ولا يتلثم ، ولا يحجم عن أية تضحية وطنية ، ولا ينافق في كلمة الحق ، ولا يجامل أحدا حرصاً على منصب أوجاه أو نفوذ ، مما رفعه بين الكتّاب المصريين إلى مستوى رفيع ، ومما جعل لمقالاته أثرها في محيط المواطنين جميعاً .

- ٢ -

وكان الدكتور في صدر حياته الأدبية والجامعية - وعلى إثر عودته من أوروبا بعد دراساته الكلاسيكية العميقة في فرنسا - يميل إلى إثارة الناحية الجمالية في الأدب ، ويدعو إلى العناية بالصياغة في الأدب والشعر ، ويفضل الشعر المهموس على الشعر الخطابي ، كما يتضح من كتابه « في الميزان الجديد » . ولكنه على إثر اشتغاله بالسياسة والاحتكاك بالجمهير أخذت البذرة الاجتماعية المستقرة في نفسه ، والتي تظهر أمارتها في كتابه « نماذج بشرية » ، تنمو وتتزايد بتأثير الحملات السياسية والاجتماعية التي قادها في الصحافة ، حتى أصبح الآن يدافع عن الأدب الواقعي الجديد ويشجعه ، ويناصر فكرة الأدب للحياة ، وتطوير المجتمع ، حتى ليعد رائداً للفكر التقدمي في ثقافتنا المعاصرة ، ولم يكن في هذا التطور أى افتعال إرادي ، وإنما جاء نتيجة للملابسات حياته ، وتطور اهتماماته ، بانتقاله من الحياة الأكاديمية إلى الحياة العامة .

وهو الذي عرّف بالتيارات والمذاهب الأدبية العالمية ، التي وضحت لنا حركة الأدب والنقد عند الغرب ، بعد أن استعرض تاريخ النقد المنهجي عند العرب القدماء ، وهو في اتجاهه العام ديمقراطي واقعي .

وقد أسهم إسهاماً كبيراً في خلق الوعي السياسي والاجتماعي الذي تمخضت عنه ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ولذلك آزر هذه الثورة منذ ظهورها ، وأيد انتصاراتها الوطنية والاجتماعية .

وفي المرحلة الأكاديمية من حياته تأثر بالثقافة اليونانية والفرنسية ، وبخاصة بأفلاطون وبرجسون . ومن بين النقاد العرب يظهر في كتابه . النقد المنهجي عند العرب « إثاره للامدى صاحب « الموازنة بين الطائين » ، ومؤازرته لمذهبه الذي يفضل سلاسة البحرى على تعقيدات أبى تمام ومحسناته البديعية التي طغت حتى أفقرت

الشعر العربى وصيرته زخارف لفظية وعبثاً بالألفاظ ، وأفرغته من كل أصالة وتجديد وابتكار ، بل وأحياناً من كل مضمون إنسانى فكراً كان أو عاطفياً ، وفى هذا ما يفسر تحمسه لشعر المهجريين الذى سماه بالشعر المهموس ، وأثار بسبب هذه الحماسة غضب الشعراء التقليديين .

وفى مرحلة حياته العامة يظهر تأثره بالمؤرخ اليونانى القديم « توسيديد » الذى ترجم له فى مجلة الثقافة خطبته الرائعة فى تأيين موتى حرب « البيلينزيا » وحلل فيها الديمقراطية الأثينية وأسسها الفلسفية والروحية الجميلة . كما تأثر بأصحاب المذاهب الاشتراكية الذين كان قد قرأ لهم أثناء إعداده لدبلوم الاقتصاد السياسى فى جامعة باريس ، وبخاصة « سان سيمون » صاحب نظرية « لكل حسب كفايته ، ولكل كفاية حسب إنتاجها » .

وهو من الناحية الأخلاقية لا يزال يعتز بأخلاق الريف المصرى ، ويرى فى والده مثلاً أعلى يُتَّكَدَى فى كرم النفس ومحبة الخير . وقد تتلمذ للأساتذة المصريين : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، وأحمد أمين ، وعبد الحميد العبادى ، وكان يرتضى من الأستاذ أحمد أمين نزاهة قصده ، وصدق حكمه على الناس والأشياء ، كما كان يرتضى من المرحوم مصطفى عبد الرازق سباحة نفسه الفياضة ، وسيظل يذكر للدكتور طه حسين توجيهه له نحو الثقافات الغربية ، وبخاصة اليونانية والفرنسية ، وتمكينه له من دراستهما فى فرنسا .

وخاض الدكتور مندور معارك أدبية كثيرة ، ومن ساجلهم أنستاس الكرملى ، والعقاد ، ورشاد رشدى ، والدكتور محمد أحمد خلف الله . وللدكتور مندور أسلوبه المتميز المستقل ، حتى لقد كان فى بدء عودته من فرنسا يفكر فيما يبدو باللغة الفرنسية ، ويترجم هذه الأفكار فى عملية مزدوجة إلى اللغة العربية ، مما أكسب هذا الأسلوب جدة وأصالة ونفاذاً .

وهو يعتبر المازنى من خير كتابنا المعاصرين إن لم يكن فى قمتهم كما يعتبر مطران الرائد الحقيقى بتجديد الشعر فى الشرق العربى ، ويحمل إعجاباً خاصاً بالكاتب

المهجرى الكبير ميخائيل نعيمة الذى تأثر منذ نشأته الأولى بكتابه « الغربال » كما قاده كتاب « بلاغة العرب فى القرن العشرين » إلى شعراء المهجر وشعرهم المهموس الذى تحمس له حماسة بالغة ، وأطلق عليه عبارة « الشعر المهموس » التى تعتبر جديدة فى نقدنا المعاصر .

وقد كُتبت عن الدكتور مندور كناقد أدبى ومفكر بحوث فى كثير من المجالات والكتب الأدبية ، مثل مجلة « الأدب » و « الأديب » ، وفى كتاب الدكتور النويهي « ثقافة الناقد الأدبى » فصل عنه . كما عرض الأستاذ السحرتى فى كتابه « الشعر المعاصر » لموقف الدكتور مندور من النقد .

ومندور من أسرة من أصل عربى بمديرية الشرقية ، ووالده عبد الحميد موسى مندور من مركز منيا القمح ، والأسرة تقيم فى « كفر الدير » من أعمال مركز منيا القمح بمديرية الشرقية ، وقد غير اسم هذه القرية إلى « كفر مندور » .

٣-

وللدكتور مندور مؤلفات عديدة تحمل طابعه الفكرى والأدبى والتقدمى ، وتنم عن أصالة وإبتكار وتجديد وموهبة عميقة متميزة ، ومن بينها :

- ١- دفاع عن الأدب ، وطبع سنة ١٩٤٣ ، وهو لجورج ديباهل - ترجمة وتعليقات .
- ٢- من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث ، طُبع سنة ١٩٤٤ ، ترجمة لأربعة من أساتذة السوربون .
- ٣- نماذج بشرية - نُشر سنة ١٩٤٥ ، وكتبت مقدمته زوجته الشاعرة ملك عبد العزيز .
- ٤- النقد المنهجى عند العرب - طبع سنة ١٩٤٦ .
- ٥- فى الميزان الجديد - نشر سنة ١٩٤٥ .
- ٦- منهج البحث فى اللغة والأدب - ظهر سنة ١٩٤٦ عن دار العلم للملايين ترجمة من لانسون ومييه .
- ٧- تاريخ إعلان حقوق الإنسان : ترجمة لألبير باييه ، وطبع سنة ١٩٤٨ .

- ٨ - فى الأدب والنقد - نشر سنة ١٩٤٩ .
- ٩ - مسرحيات شوقى - طبع سنة ١٩٥٤ .
- ١٠ - إبراهيم المازنى - ظهر سنة ١٩٥٤ .
- ١١ - خليل مطران - طبع سنة ١٩٥٤ .
- ١٢ - الشعر المصرى بعد شوقى - ظهر سنة ١٩٥٥ فى حلقتين .
- ١٣ - الأدب ومذاهبه - نشر سنة ١٩٥٥ .
- ١٤ - ولى الدين يكن - طبع سنة ١٩٥٦ .
- ١٥ - إسماعيل صبرى - طبع سنة ١٩٥٦ . . وهو والكتب الستة الأخيرة نشرها معهد الدراسات العالية التابع لجامعة الدول العربية .
- ١٦ - ترجمة مدام بوفارى لفلوير - طبع سنة ١٩٥٥ (من مطبوعات كتابى) .
- ١٧ - وللدكتور كتاب مخطوط بالفرنسية عن « أوزان الشعر العربى » التى حللها بعد تسجيلها بآلة الكيموجراف (مسجل الموجات) وحللها إلى عناصرها الموسيقية المختلفة . . وقد نشر جزء من نتائج هذا البحث فى مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٣ .
- وقد زار معظم البلاد العربية والغربية ، وزار روسيا ورومانيا فى شهرى سبتمبر وأكتوبر سنة ١٩٥٦ رئيساً لوفد الأدباء المصريين ، وزار قبل وفاته الجزائر وليبيا .

-٤-

وكان مندور عضواً بلجنة المسرح التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب ، وفى لجنة القراءة للتمثيلات بالفرقة المصرية ، وفى لجنة اختيار الألف كتاب التابعة لإدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم . . . ويعمل بالتدريس فى الجامعة وبعض المعاهد العليا .

وقد ولد مندور فى ٥ يوليو ١٩٠٧ وتلقى ثقافته فى :

- ١ - مكتب القرية ، وقد ظل به حتى سن الثامنة ، أى حتى سنة ١٩١٥ .
- ٢ - ثم المرحلة الابتدائية : بمدرسة الألفى بمنيا القمح حتى سنة ١٩٢١ .
- ٣ - ثم المرحلة الثانوية : بمدرسة طنطا الثانوية حتى سنة ١٩٢٥ .
- ٤ - ثم المرحلة الجامعية : بجامعة القاهرة - كلية الآداب (قسم اللغة العربية واللغات السامية) من سنة ١٩٢٥ - ١٩٢٩ ، وكلية الحقوق من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٣٠ .
- ٥ - ثم درس بالخارج في بعثة الجامعة المصرية إلى جامعة باريس : من سنة ١٩٣٠ - ١٩٣٩ حيث درس في السربون اليونانية القديمة والفرنسية وآدابها ، وفقه اللغة الفرنسية ، ودبلوم معهد الأصوات ، ودرس في كلية الحقوق ، وحصل منها على الدبلوم العالى في الاقتصاد السياسى والتشريع المالى .
- ٦ - ونال درجة الدكتوراه في الأدب العربى من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ عن « النقد المنهجى عند العرب » .

وشغل مندور عدة مناصب مختلفة منها :

- ١ - التدريس بجامعة القاهرة من سنة ١٩٣٩ - ١٩٤٣ بكلية الآداب ، وقد قام بتدريس الترجمة واللغة اليونانية وآدابها ، واللغة الفرنسية وآدابها .
- ٢ - التدريس بجامعة الإسكندرية من سنة ١٩٤٣ - ١٩٤٤ بكلية الآداب ، حيث قام بتدريس الأدب العربى المعاصر والنقد الأدبى وتاريخه عند العرب ، والعروض على طريقة المقاطع الصوتية ، ولا تزال مستعملة في تلك الكلية ، حيث يتولى تدريسها تلاميذه . . وفي هذه المرحلة الجامعية ابتدأ الكتابة في مجلة الرسالة والثقافة ، وجمعت مقالاته في كتابى « نماذج بشرية » و « في الميزان الجديد » .
- ٣ - ومن سنة ١٩٤٤ - ١٩٤٨ اشتغل بعد استقالته من الجامعة بالصحافة باعتبارها منبراً أكبر ، فأرأس تحرير جريدة « المصرى » ، وجريدة « الوفد المصرى » ، وجريدة « صوت الأمة » وأصدر مجلة خاصة هى مجلة « البعث » ، وشُجن عدة مرات بتهم

سياسية برأه القضاء منها ، وكانت أطول مدة في سنة ١٩٤٦ في عهد وزارة صدقي .

٤ - ومن سنة ١٩٤٨ - ١٩٥٠ : اشتغل بالمحاماة .

٥ - وفي أواخر سنة ١٩٤٩ انتخب نائباً عن حي السكاكيني بالقاهرة ، وسافر في آخر عام ١٩٥٠ إلى لندن للعلاج ، وظل كذلك عضواً بالبرلمان المصرى إلى أن حُلَّ بعد حادث حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ . وكان رئيساً للجنة التربية والتعليم بهذا المجلس ، وعضواً في اللجنة المالية ، ومقرراً لميزانية وزارة التربية والتعليم .

٦ - ومن سنة ١٩٥٢ حتى وفاته عاد إلى الصحافة والتدريس بالجامعة والمعاهد العليا ، كمعهد الدراسات العربية ، ومعهد الصحافة ، ومعهد التمثيل والبحوث الفنية ، وكانت مساهمته في الصحافة عن طريق المقالات السياسية والأدبية والاجتماعية في جريدة « الجمهورية » و « الشعب » و « الأهرام » ، ومجلة « الثورة » ، و « الرسالة الجديدة » ، و « الهدف » ، و « مجلة الاذاعة » . والنشرة الثقافية لوزارة الإرشاد - التي تحولت الآن إلى مجلة « المجلة » - وأخيراً تولى رئاسة مجلة « الشرق » التي تنتشر مختارات من الثقافة الروسية .

-٥-

ويسجل الدكتور مندور في صدر كتابه « في الميزان الجديد » بعض صلاته الأدبية بالدكتور طه حسين فيقول :

بنفسى لأستاذى الدكتور طه حسين ذكريات قديمة كلما عاودتنى أثارت اعترافاً بالجميل لا أستطيع نسيانه . فهو الذى وجهنى إلى الأدب مع أننى كنت منصرفاً في بدء حياتى إلى القانون بكل رغباتى . وبالرغم من أننى قد انتهيت من دراسة الحقوق ، إلا أن توجيه هذا الأستاذ الكبير هو الذى غلب في حياتى العلمية . وبمجرد انتهائى من الدراسة في مصر تحمس لإرسالى إلى أوروبا . ولقد حدث أن عجزت عن النجاح في كشف النظر الطبى ، وكنت قد قدمت بحثاً عن ذى الرمة ليقوم مقام الامتحان التحريرى في مادة من مواد ليسانس آداب اللغة العربية ، فأخذ هذا البحث وذهب إلى وزير المعارف إذ ذاك ليقرأ عليه فقرات منه فيكسبه إلى جانبى ، وبذلك يضمن

استصدار قرار من مجلس الوزراء بإعفائي من هذا الكشف الطبى العويص . وهذا ماكان . وسافرت إلى أوروبا حيث وضعت لنفسى خططى الخاصة فى الدرس والتحصيل ، وكان فى تلك الخطط مالا يتماشى مع الخطط الرسمية ، ولاقت من ذلك بعض العنت ، ولكننى كنت أجد دائماً إلى جوارى هذا الأستاذ الكريم .

ولقد أخذت عنه شيئين كبيرين هما : الشجاعة فى إبداء رأى ، ثم الإيمان بالثقافة الغربية ، وبخاصة الإغريقية والفرنسية ، مما حملنى دائماً على الإحساس بأنه قريب إلى نفسى ، على الرغم مما قد نختلف فيه من تفاصيل .

ومقدمة كتابه « فى الميزان الجديد » تفسر اتجاهه ذهنى فى ميدان الكفاح من أجل الأدب ، وهو اتجاه عمل لأجله الدكتور ، وتأثر به فى حياته العلمية ، ولكنه بعد هذه المرحلة عنى فى الأدب والنقد بالمضمون الأدبى أكثر من عنايته بشيء آخر ، يقول الدكتور : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء . ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلمها فى النفس . وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص » . فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها ، وفى أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة ، والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضاً تطبيقياً تؤيده النصوص التى يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التى تتصل بالأدب ، فلا نحو ، ولا بلاغة ، ولا نقد ، ولا تاريخ أدب فرنسى ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص ، ومن هنا قلما نجد فى اللغة الفرنسية كتاباً فى النقد الأدبى النظرى على نحو مانجد فى اللغة الإنجليزية مثلاً .

هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأى وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب ، وهذا ما أرجو أن يجده القارىء فى الجزء الخاص بالأدب المصرى المعاصر

من هذا الكتاب ، حيث لم أكتف بنقد روايات أو دواوين الحكيم ، وبشر فارس ، وعلى محمود طه ، ومحمود تيمور ، وطه حسين ، بل عاجلت في كل حديث مسألة عامة ، كالأساطير ، واتخاذها مادة الشعر أو القصص . وفن الأسلوب ، والأدب الواقعي ، ومُشاكله الواقع في القصة ، وما إلى ذلك . وفي كل حديث قدَرْتُ قسمة ما نفعه ، وما يفعله الأوربيون في غير مجاملة ولا تحامل .

ولقد أثارت تلك المقالات ردوداً وأحاديث ، وأحسست أننا سننزلق إلى المناقشات العامة التي يصعب تحديدها في مجال الأدب ، فلم أرَ بداً من أن أوضح اتجاهي العام بنقد بعض النصوص نقداً موضعياً أحاول أن أضع فيه يد القارئ على ما أحس من مواضع الجمال والقبح ، ووقع اختياري على بعض قصائد وكتابات لأدباء المهجر ، وأحسست في أدبهم من الصدق والألفة ما وقع في نفسي موقع الأسرار التي يتهامس بها الناس ، وأكثر الظن أن الكذب في التهامس أقل بكثير منه في الجهر ، ولربما كانت هذه الحقيقة النفسية هي السبب الأول في تسميتي لهذا الأدب بالأدب المهموس . ولقد تساءل نفر من الأدباء عن سر إعجابي بهذا الأدب وافترضوا الفروض التي قد يقبل الذوق الأخلاقي السليم بعضها ويأبى البعض الآخر . ولقد سجلت بعضاً من أصداء هذه المناقشات في ذلك الجزء من الكتاب ، وذلك لما نفثت فيها من حرارة الإيمان ، ثم لأنها تتمم آرائي وتوضحها بما تعالج من مسائل عامة .

وفي أثناء دراستي لتلك النصوص - التي تحدثت عنها وعن غيرها مما تناولته بحكم عملي في الجامعة كمدرس للأدب - أخذ يتكون في نفسي منهج عام للنقد . ولقد ركزت هذا المنهج في جزأين من هذا الكتاب يجدهما القارئ في الفهرست تحت عنوان : مناهج النقد ، تطبيقها على أبي العلاء ، المعرفة والنقد - المنهج الفقهي ، وباستطاعة القارئ أن يلاحظ أنه منهج ذوقي تأثري ، وذلك على تحديد معاني تلك الألفاظ ، فالذوق ليس معناه النزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه - كما وضحت في مقالتي عن الأدب ومناهج النقد - ماهو إلا رواسب عقلية وشعورية نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليلها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير ، وإن كنت لا أنكر أنه ستبقى في نهاية الأمر أشياء من الشاق أن نحمل الغير

على الإحساس بها . ولقد سبقنى إلى تقرير ذلك كبار نقاد العرب أنفسهم ، كالآمدى ، والجرجاني ، على نحو ما يرى القارئ في مقالتي عن المعرفة والنقد .

ثم إننى وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى ، إلا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستثيراً ، وفي هذا المجال - مجال الاستنارة - أميز بين نوعين من المعرفة : فهناك المعرفة الأدبية اللغوية ، وهذه هى الأساس ، فقراءة مؤلفات كبار الشعراء والكتّاب هى السبيل إلى تكوين ملكة الأدب فى النفوس ، وليست هناك سبيل غيرها ، وذلك على أن تكون قراءة درس وفهم وتذوق ، وأما مادون ذلك من أنواع المعرفة - كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية وما إليها - فهى أيضاً عظيمة الفائدة وتثقف الأديب ثقافة عامة وتوسع آفاقه - إلا أنى لا أريد أن تطغى على دراستنا للأدب كفن لغوى ، وأنا مؤمن بأنه من الواجب أن يستقل الأدب بمنهجه عن غيره من العلوم ، وأنه من الخطر أن يطبق عليه منهج أى علم آخر ، أو أن يأخذ بالنظريات الشكلية التى يقول بها العلماء فى الميادين الأخرى .

ولقد حرصت على أن أورد فى الجزأين الأخيرين من الكتاب أمثلة لنوعين دقيقين من المعرفة التى تسبق النقد ، وهما « أصول النثر » و « أوزان الشعر » فمن واجب المشتغل بالآداب أن يحيط علماً بأمثال هذه المسائل ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب فى نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولاً من صحة النص الذى أمامه ومن استقامة وزنه ، وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً . ولقد نظرت فى هذا الكتاب عندما انتهيت منه فأحسست أن فيه ما يكفى القارئ الذى يمعن النظر ليخرج منه بالأصول العامة للأدب ودراسته . . .

ودراسات مندور فى الأدب والنقد والاجتماع والسياسة يتجلى فيها طابعه الخاص المستقل الهادف ، وأسلوبه المتميز المطبوع القوى المعبر عن أفكاره ومعانيه وآرائه تعبيراً قوياً واضحاً ، حتى لكأن ألفاظه كما يقول النقاد القدامى « قوالب لمعانيه ، ومعانيه قوالب لألفاظه » .

ومندور يؤمن بديمقراطية الأدب إيماناً قوياً ، فهو يتناول فى أدبه مشكلات الناس

والمجتمع والوطن ، ويتحدث عن الأدباء الكبار والناشئين على حد سواء ، ويقدم لقرائه مؤلفات الأدباء والشعراء من الشبان ، ولا يفرق بين الكتابة عن مطران أو عن محمد فوزي العنتيل ، فالجميع على اختلاف طبقاتهم في الأدب والشعر على حد سواء في وجوب دراسة أديهم والاهتمام به وبنقده .

شوقى ضيف ناقدًا

- ١ -

شوقى ضيف ظاهرة أدبية كبيرة فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، فهو أديب ، ومحقق للتراث ، ورائد فى مجال الدراسات الأدبية ، وهو قبل كل شىء ناقد من طراز رفيع .

وإذا كان شوقى ضيف قد تأثر بعجيل الرواد : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد أمين . . فإنه ما لبث أن استقل بشخصيته الأدبية المتميزة ، مفكراً وناقداً ومشرعاً للأدب ، حتى صار معلماً من معالم حياتنا الفكرية والأدبية الراهنة ، بل صار دلالة أصيلة على قدرة مصر الفكرية على التجدد والبعث .

ومن منطلق « الحياة من أجل الفكر والبحث والمعرفة والإفادة » ، نهض شوقى ضيف بمسئوليته العلمية الضخمة ، وأضاف الجديد من النظريات العلمية ، التى تثرى الفكر ، وتغذى التراث بالأصالة والمعاصرة معاً ، والتى كتبها بعقل مستنير ، وببصيرة نفاذة ، وإشراق روحى متألق ، ومدارسة ، بل معايشة ، لشتى المصادر والأصول الثقافية والفكرية والأدبية فى تراثنا الخالد .

ومن ميلاده عام ١٩١٠ إلى حصوله على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٥ حيث كان أول الخريجين ، إلى حصوله على الماجستير مع مرتبة الشرف عام ١٩٣٩ برسالته عن « النقد الأدبى فى كتاب الأغانى » لأبى الفرج الأصبهاني . إلى حصوله على الدكتوراة عام ١٩٤٢ برسالته عن الفن ومذهبه فى الشعر العربى إلى عمله العلمى فى جامعة القاهرة ومختلف الجامعات فى الوطن العربى ، وفى شتى اللجان والهيئات الأدبية . . تاريخ طويل ممتد حافل بالإبداع والتجديد .

وكتبه فى شتى العصور الأدبية ، وفى النقد والبلاغة والتفسير وعلوم العربية ،

ودراسته عن الشعر العربى وأعلامه فى مختلف العصور ، ومن بينها كتابه « التطور والتجدد فى الشعر الأموى » الذى صحح نظرية خاطئة نادى بها الباحثون المعاصرون من مستشرقين وعرب ، وذهبوا فيها إلى أن الشعر الأموى كان محاكاة للشعر الجاهلى ، وأن حركة التجديد فى الشعر العربى لم تبدأ إلا فى العصر العباسى ، حيث ذهب شوقى ضيف إلى أن حركات التجديد بدأت فى الشعر على أيدي الشعراء الأمويين ، وأن الشعر الأموى كان مستقل المذهب ظاهر الشخصية ، وكذلك كتابه « الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور » يصحح نظرية خاطئة أخرى تقول إن الشعر العربى فى عصوره المختلفة كان موجهاً لخدمة الطبقات العليا ، كما كان بعيداً عن تصوير مشاعر الشعب العربى وأحاسيسه ، فأثبت الدكتور شوقى ضيف فى هذا الكتاب عكس ذلك تماماً ، وأن الشعر انما كان تعبيراً صادقاً عن الشعب ، وطبقاته العاملة ، وآماله الطموح فى الرفاهية والتقدم والبناء . . كل هذا النتاج العلمى الجاد فى مختلف ألوانه يمثل موهبة خلاقة متجددة قادرة على العطاء .

وبحوثه ودراسته فى النقد الأدبى تدل على ذوق مرهف ، وبصيرة نفاذة إلى جوهر العمل الأدبى وأصوله ، ومن بينها كتابه « فى النقد الأدبى » ، وكتابه الآخر « فصول فى الشعر ونقده » .

وكتابه « الشعر العربى المعاصر » الذى رصد فيه كل حركات التجديد عند مدارسنا وشعرائنا الرواد فى مختلف أنحاء العالم العربى ، والمهجر الأمريكى ينقضى النظرية القائلة بأن الشعر العمودى المعاصر عجز عن مواكبة حركات التجديد وأن العوض عنه هو الشعر الحر ، فهو يثبت أصالة الشعر العمودى ، ممثلاً فى أروع نماذجه عند الشعراء الرواد فى أنحاء الوطن العربى . .

- ٢ -

يتناول شوقى ضيف فى كتابه « فصول فى الشعر ونقده » تقويم التراث الشعرى ، ويشرح تطور موسيقاه على مر العصور ، ويوضح اتجاهات الشعر فى العصر الحديث ، ونواقص الإيقاع فى النغم الشعرى الجديد ، وغير ذلك من الموضوعات .

أما كتاب « في النقد الأدبي » فهو سجل حافل في تحليل الأدب وتقويمه وتفسير جماله الفني وتعليقه ، وفي دراسة الشخصية الأدبية .

وناقدنا لا يجانب النقد الموضوعي ، ولا يخاصم النقد التأثري ، فهو لا يلغى طريقة التأثيرين الذين يخضعون تحليلهم الشعر لأذواقهم ، بل يعمل على التخفيف من غلواء هذه الطريقة ، بحيث لا تصبح القصيدة مجالا يتحركون فيه بآرائهم وأفكارهم ومعتقداتهم ، بل إن المطلوب أن يتحرك فيها الشاعر نفسه ، فليكن محلل القصيدة أو مفسرها تأثريا ، ولكن ليضغط نفسه وآراءه وأحاسيسه في إطارها ، وليرجع إلى ذوقه لا إلى الذوق العام الذي يتألف من عاداته ومعتقداته وأهوائه ، والذي يجعل نقده خاضعاً لأراء شخصية ، والذي هو أخطر ما يكون على تحليل أية قصيدة أو الحكم عليها بال جودة والرداءة . . بل إلى الذوق الخاص ، الذي كونه من قراءاته ومن دراساته للشعر ونصوصه في عصوره وأطواره المختلفة حتى يكون تحليله وحكمه سليمين . . فتحليلنا أو نقدنا يجب أن ينصب على تصوير الحالة الوجدانية التي طافت بالشاعر ، وأنطقته شعره أو قصيدته (١) .

والتجربة الفنية في الأدب والشعر عند ناقدنا ، إنما هي تجربة نفسية كاملة ، ينقل إلينا فيها الفنان أشتات الأحاسيس والمشاعر ، مما يعود إلى مجتمعه وميوله ، أو يعود إلى ذاته ، وشعوره ، لا شعوره الفردي والجماعي (٢) .

والتجربة أولى بها أن تكون تجربة نفسية ، للعقل عمل فيها ، ولكن بشرط أن لا يخرجها من عالمها ، عالم الرؤى والأحلام ، والصور الطريفة . . ولعله من أجل ذلك كان الخيال عنصراً كبيراً في التجربة الشعرية ، فهو عنده جوهر الأدب والنقد ، بل هو سر بلاغة الصورة وجمالها وروعيتها (٣) .

وفي دراسة ناقدنا الكبير للشخصية الأدبية يدلّف إلى هذه الدراسة بذوق الفنان ، وبصيرة العالم معاً (٤) .

(١) ص ١٢٥ و ١٢٦ في النقد الأدبي - الطبعة الرابعة - ١٩٧٦ - دار المعارف - القاهرة .

(٢) ص ٨٣ في النقد الأدبي .

(٣) ص ١٤٩ في النقد الأدبي .

(٤) ص ١٧٣ المرجع نفسه .

إنه يحتم على من يتصدى لمثل هذه الدراسة أن تتسع مداركه ، ليقف على المكونات الحضارية والثقافية والاجتماعية والإقليمية ، التي طافت بزمان الأديب ومكانه ، وطوقت آثاره بمعالم خاصة . وهو إلى ذلك كله ينبغي أن يكون ملماً بأصول الأدب وقواعده ، حتى يستطيع الحكم على آثار الأديب حكماً موضوعياً ^(١) .
ويحدد معالم منهج علمي أصيل ثابت لتصوير الشخصيات الأدبية .

■ ٣ ■

ويقف ناقدنا من الصورة والمضمون موقفاً نقدياً واضحاً ، فهما عنده وجهان النموذج الأدبي ، إذ أن مادة النموذج وصورته لا تفرقان ^(٢) .

وعنده أن الموسيقى هي من أهم خصائص الصياغة الشعرية ، فلا يوجد شعر بدون موسيقى ^(٣) ومن أجل ذلك وقف من القصيدة المحافظة موقف الناقد المنصف ، فرأى أن شيوع الشعر الجديد لمن يدفع القصيدة التقليدية عن مكانتها ^(٤) . وهو يؤكد أن أركاناً كبيرة من بنية الإيقاع الشعري الموزون سقطت عن إيقاع الشعر الحر الجديد ^(٥) .
وأنه من أجل ذلك لا بد للشعر الجديد من أن يتواصل تواصلًا وثيقاً مع القصيد وأنغامه ^(٦) ، وأن هذا الشعر لن يتم نجاحه نجاحاً حقيقياً إلا إذا تكاملت فيه الألحان العذبة ، والإيقاعات الصافية ^(٧) .

ويدعو ناقدنا إلى العناية بالقيم الفنية الخالصة في الأدب . . ومن أجل ذلك ألح على الشباب ليعنوا بلغة أدبهم ، لأن كثيراً مما ينتجون لا تكتمل فيه القيم الفنية المعروفة في الصياغة الأدبية ^(٨) .

(١) ص ٦٧ في النقد الأدبي - شوقي ضيف .

(٢) ص ١٦٤ في النقد الأدبي .

(٣) ص ٥٨ فصول في الشعر ونقده - طبعة دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٦ .

(٤) ص ٣٠٠ فصول في الشعر ونقده

(٥) ص ٣١٥ فصول في الشعر ونقده .

(٦) ص ٥٢ فصول في الشعر ونقده .

(٧) ص ٣٠٠ فصول في الشعر ونقده . .

(٨) ص ١٩٨ في النقد الأدبي .

ويتحدث طويلا عن الشعر والتصوير والموسيقى ، ويحلل التجربة الشعرية ،
ويشرح الوحدة العضوية للقصيدة ، ويؤكد أهمية دور الخيال في الصورة الشعرية ،
ويحتم توفر الموهبة والأصالة والإبداع في العمل الأدبي .

٤-

وفي كتابه « دراسات في الشعر العربي المعاصر » يؤكد ناقدنا أن الصلة بين اتجاهات
شعرنا المعاصر ومقومات شعرنا الموروث باقية خالدة لا يمكن انفصامها ، فشعراؤنا مع
تمثلهم للشعر الغربي ونماذجه ، وتجديديهم شعرهم شكلاً ومضموناً يحسون أن
أسلافهم في أعماق نفوسهم ، كما يحسون أنفسهم وبيئاتهم وعصرهم .

وعندما تحدث ناقدنا الدكتور شوقي ضيف عن « الشعر وطوابعه الشعبية على مر
العصور » ، صحح الخطأ الذي ذاع على ألسنة الكثيرين ، من أن شعراء العربية كانوا
بمناى عن شعوبهم ، وكانوا شعراء قصور فحسب ، فأثبت أنهم أفصحوا تمام الإفصاح
عن أحاسيس الشعوب العربية ، وعن وجدان عصرهم وجيلهم ، وبذلك لم يفصل
بين الشعراء ومجتمعاتهم ، مؤكداً أن الشاعر هو ابن عصره ومجتمعه .

وعندما درس البارودي عرض بالتفصيل لعصره وسيرته ، وما اختلف عليه من
مؤثرات ، وحلل شعره ، وأبان عن منزلته الشعرية وريادته للبعث الجديد في الشعر
العربي ، حتى صار رائده الذي حمل شعلته إلى الأجيال الجديدة ، مهما اختلفت
اتجاهاتها بين التفكير والتجديد .

وفي دراسته لشوقي وقف طويلا على المؤثرات العديدة في حياته وشاعريته وعلى
مواقف شوقي بين التيار القديم والجديد ، وعلى موقف النقد من شوقي وموقف شوقي
من النقد .

وبذلك أكد الصلة بين الشاعر ونقاده ، وبينه وبين عصره وجيله ، وبين الموهبة
والإبداع ، وبين الأصالة والمعاصرة ، وبين التراث والخلق الفني .

٥-

وعندما نقف أمام نص أدبي لناقدنا الكبير رأى فيه ندرك إلى أى مدى نفذ بروحه

الشفافة ، وبذوقه الأصيل ، وبثقافته الواسعة إلى جوهر رأى النص ومضمونه ، دون عناء أو التواء ، وذلك أثر واضح لروحه النقدية العميقة ، ولنظرة التحليلية الواسعة لمضامين النص ، ولأصول الأدب والفن .

ومنذ عشرين عاماً على وجه التقريب سألني الأستاذ يحيى حقى عمن يختاره لكتابة روائع من الشعر القديم وتحليلها إلى مجلة المجلة . . فلم أتوان في أن أقول له : إن أصفى المعاصرين موهبة وأكثرهم قدرة على النفاذ إلى روح النص الشعرى هو شوقى ضيف .

ومازلت أقول إن ميزان النقد في يدى شوقى ضيف ميزان عادل ، لا يحيف على جَوْدَة ، ولا يتنقص موهبة مجيد ، ولا يحكم إلا حيث تكون أسباب الحكم قوية وعادلة .

وأحب أن أقول : إن شوقى ضيف من أكثر الرواد طموحاً في مذهبه النقدى ، وأصالة في فهمه لتيارات الأدب ومدارسه ومذاهبه ، ولأصوله وشتى خصائصه ، وذلك مما يجعل له مكاناً متميزاً في نقدنا الحديث .

السحرتى ناقد من جيل الرواد

كان مثالا إنسانياً حياً على الأخوة الإنسانية والتعاون الأدبى ، والروح المتوقدة لخير الأدب والأدباء ، والفكر المتوثب من أجل خدمة كل قضية شريفة ، تعود على الإسلام والعروبة والوطن والإنسانية عامة بالخير . . ولقد بدأ حياته الأدبية بعد النضج ، وجال قدمه فى المجالات الأدبية والصحف اليومية والإقليمية ، ودبج المقالات النقدية والاجتماعية والسياسية ، كما دبج تراجم العظماء وكبار الأدباء من غربيين وعرب .

والسحرتى فى حقبة من عمره ، نظم الشعر ، وأخرج ديواناً جديداً أسماه : « أزهار الذكرى » ذكرى عشر سنوات قضاها فى بلده الصغير الجميل « ميت غمر » وتقع هذه الحقبة بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٤٣ م .

ويقول د . أحمد زكى أبو شادى فى تقديمه لهذا الديوان فى شعر السحرتى : « هو شاعر مفكر ، ذو غاية رفيعة فى شعره ، هى الإنسانية التى يؤمن بحقها الأول عليه إيماناً عميقاً ، وثانى ما نلمسه فى شعره إقباله على الطبيعة فى حب وهيام شديدين ، ثم روح الإصلاح الاجتماعى الذى يتناوله تناولاً شعرياً جميلاً ، ثم شعر الحب الممزوج بالروح الفلسفية الصادقة الحارة ، وما فى شعره من قدرة وصفية قرينة لطافته الشعرية الممتازة ، وهو موسيقى الطبع فى كل ما ينظم ، على تباين شعره . إنه شاعر رومانتيكى ، أحب الطبيعة والريف حباً خالصاً ، فاندمج فى روحيهما ، وعبر عنهما بشعر عذب صادق ، فى طلاقة جميلة لا تحمل تنافراً لفظياً ، ولا يشينها خلل موسيقى ، ولا تأسرها قيود صناعية ، ولا تنزل بها رغبة لإرضاء الجماهير » . وليس السحرتى ممن يحترم مبدأ الفن للفن ، ولكنه يؤمن بأن الفن للحياة فى أسمى معانيها . . إنه ليس له وثبات ناجى ، ولا رمزيات الصيرفى ، ولا غنائيات صالح جودت ، ولا وجدانيات الشابى ، ولا وصفيات الشوباشى ، ولا ديباجة السنوسى أو الجهنى ،

ولا ترشّل عثمان حلمى . ولكن له أسلوبه الموسيقى المتحرر ، وروحانيته الساذجة الحلوة ، وريفياته الجميلة ، وعواطفه الإنسانية الحارة ، وطاقته الشعرية النابغة ، وله قبل ذلك وبعده فنه الذى يعتز به ويدعو إلى الاعتراف به بين شعراء المدرسة الحديثة الموهوبين ، وكيف لا يكون ذلك وهو الجامع ما جمع من الطلاقة البديعة ، والخيال الرائع والموسيقى المستحدثه فى نظام هو نظامه ، لا يقلد فيه أحداً ، وإن تجاوب مع أقرانه من أعلام النهضة الشعرية فى العالم العربى ، وهذا التجاوب الشامل علامة من علامات الشاعرية القوية ، كما أن احتفاظه بشخصيته علامة أخرى من علاماتها القوية ، وحسبك أن نفترض حرماننا من نماذج هذا الشعر الحديث ، فنشعر بالفراغ الذى تشغله شخصية السحرتى الشاعر ، وإن أبى عليها إلا التواضع أو التواورى ، كأنها ذلك من أصول فنه العميق .

ثم هجر ميدان الشعر وتحول إلى ميدان النقد ، والبحث الأدبى ، وصار علماً من أعلام هذا الميدان ، بما اتسم به من ثقافة واسعة وحيدة نادرة ، وتخلق كريم .

وكتابات السحرتى من نبع شخصيته الناضجة ، وإنسانيته العميقة ، وليس أوصف للسحرتى من قول « الدكتور أحمد زكى أبو شادى » عنه أيضاً فى تصديره لكتابه « أدب الطبيعة » .

« ليس مصطفى عبد اللطيف السحرتى إلا الأديب الإنسانى بأوفى معانيه ، وهو بفطرته شاعر الطبيعة المطبوع فى جمالها ومعانيها إلى أبعد ما تلهمه الشاعرية الصحيحة ، وهو رجل مكتمل الأخلاق ، ناضج الإحساس ، متزن التفكير ، يدين بالإنسانية فى صميم وجدانه ، وينبض فؤاده بنبضات هذا الكون العظيم » .

توثقت علاقتى بالسحرتى سبعة وثلاثين عاماً ، أى منذ عام ١٩٤٦م ، فعرفت فيه إنساناً طيب السيرة والسريّة ، إنساناً هادئ النفس ، دمث الخلق ، حلو الحديث ، إذا لاقيناه فتحت نفسه فى نفوسنا ، وأفاض روح المرح والفرحة والأمن فى قلوبنا .

ويقع قارئ ديوانه « أزهار الذكرى » على شواهد من هذه النزعة المتفائلة من قصائده ، ونذكر على سبيل المثال قصيدته « الفرحة » التى جاء بها :

فمالى لا أُسرُّ بسلا قيود
وأبسم فى غدوى أو رواحى
وأنسى الهم إن الهم ثقل
يهدد فى المساء وفى الصباح
وأمرح مثل عصفور سعيد
وألتمس المنى فى كل ساح
فما الدنيا سوى جذل وأنس
ولذات جنين من الكفاح
وليس يدوم للإنسان شىء
سوى البسات واللهو المباح
وللبسات سحر أى سحر
ووحى مشرق فى القلب ضاحى

هذا هو العلاج الروحى القوى الذى عالج السحرتى به داء ، وشفى به كثيراً من المتصلين به . الدواء الذى استخلصه من تجارب الحياة الجادة المريرة . وتغلب به عليها ، فإذا طاف به طائف من الهم أو الكدر نحاه بروحه المرحه ، وفلسفته الرواقية التى لا تأبه بالهموم والآلام ، وفى قصائد « الوحدة » و « المرح » و « شفاء الروح » و « ضحكة » ، يكشف لنا عن مطاردته للهموم ، باللواذ إلى الطبيعة ، واللواذ إلى نفسه القوية ، وفلسفته الرواقية ، فيقول مثلاً فى قصيدته « ضحكة » :

سأضحك للوجود بملء قلبي
وأهتف للطبيعة حلوهتف
وأهزأ بالهموم وإن تـوالت
فتنقشع الهموم سحاب صيف

وأرسل ضحكتي في الجو تسرى

فيحضنها الأثير كخير ألف

وحياة السحرتى التى عرفنا لمحات منها تدل على أنه رجل عجيب ، يختلف عن الناس ويسمو على بيئته ، ويميل إلى أن يعيش عيشة فكرية وروحية خالصة ، ولم يقبس من وراثته وبيئته إلا ما اتسق مع هذا النزوع .

فقد تقوت محبة الطبيعة لديه في موطنه « ميت غمر » وهو بلد رومانتيكى جميل ، تحيط به مياه النيل من جهاته الأربع ، وتحف به الحدائق والحقول . وورث من والده الحاج عبد اللطيف السحرتى وكان من كبار تجار هذا البلد : الصراحة والميل إلى الفكاهة ، ومن والدته الطيبة : التواضع ورقة المحاشية . وتفرد في أسرته بالعزوف عن المادة ، لما وقر في روحه من شفافية ، ولهذا كان أكبر من بيئته ووراثته .

وكان ميلاده في الثالث والعشرين من ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٠٢ م . وفي جميع مراحل دراسته من ابتدائية وثانوية وعالية ، كان ميله إلى الناحية الأدبية بارزاً ، وتأثره بأساتذة اللغة العربية والأدب تأثراً قوياً ، ويحدثنا السحرتى عن هذه الناحية من حياته فيقول :

« تلقيت أول تعليمى « بالكتاب » وحفظت به بعض سور القرآن الكريم ، ثم أتممت دروسى الابتدائية بمدرسة « ميت غمر » . ونلت الابتدائية عام ١٩١٦ م . وكنت مغرماً باللغة العربية والإنجليزية والتاريخ ، وأذكر بحنان عميق أستاذى الشيخ مصطفى الزفتاوى ، ونماذج الإنشاء التى كان يملئها علينا ونحفظها عن ظهر قلب . أعدها بذرة أولى في تحبيب العربية إلى نفسى ، وتلقيت تعليمى الثانوى بمدرسة كشك بزفتى ، ومدرسة الأقباط بميت غمر ، حيث نلت شهادة الكفاءة ، وأكملت دراستى الثانوية بمدرسة الزقازيق الثانوية ، حيث نلت البكالوريا عام ١٩٢٢ ، ولا أذكر من أثر الأساتذة في نفسى في هذه المرحلة إلا أستاذ اللغة الإنجليزية بمدرسة الأقباط مصطفى البلقينى ، وأعزو الفضل في إجادتى لهذه اللغة إلى هذا الأستاذ الضليع ، ولا أنسى فضل أستاذين كبيرين كانا بمدرسة الزقازيق ، هما : الأستاذ مصطفى عامر

أستاذ الجغرافيا ، والأستاذ أحمد العدوى أستاذ التاريخ في ذلك الوقت ، وما كان يفيضان على وعلى زملائي من مودة ، وما كان يطرقان في أثناء دروسهما من موضوعات اجتماعية وفكرية يثيران بها شوقنا إلى البحث ، ويزرعان بها في نفوسنا بذور الحرية الفكرية ، وعند انتهائى من المرحلة الثانوية ، وقفت متردداً بين الالتحاق بمدرسة المعلمين والحقوق ، وانتهيت إلى إيثار الثانية ، حيث نلت إجازة الحقوق عام ١٩٢٦ . وظل شوقى إلى الأدب متوهجاً بنفسى في غضون دراستى القانونية ، وكان وقتى موزعاً بين الأدب والقانون ، فكنت أبدأ بمطالعاتى الأدبية لأفتح شهيتى إلى الدروس القانونية ، واستساغة مادتها الجافة .

وما كاد السحرتى ينتهى من دراسته القانونية بالقاهرة حتى أحس بصدوفه عن المحاماة ، ووجد حلاً ظاهرياً في الذهاب إلى باريس لنيل دكتوراه الحقوق ، ولكنه ما كاد يستمع إلى الدروس حتى احتواها ، وانصرف عنها إلى الأدب فالتحق بجامعة السربون عام ١٩٢٦ ، أيضاً .

كما التحق بكلية الدراسات العالية لدراسة الصحافة ، وأنفق باقى وقته بالمكتبة الأهلية ، والاختلاف إلى المحاضرات العامة التى كانت تلقى في المعاهد المختلفة في الأسبقيات ، ولكنه لم يستمر طويلاً بباريس ، إذ عاد بعد أشهر إلى القاهرة ، واشتغل بالمحاماة ستة عشر عاماً حتى أواخر عام ١٩٤٢ م . وتعد الفترة القصيرة التى قضها في باريس نقطة تحول فكرية في حياته ، وفي توسيع آفاق معارفه ، وتقوية إيمانه بالحرية والديمقراطية الحققة .

يقول السحرتى : « في جو باريس امتلأت رثاى بنسيم الحرية ، وتأييد إيمانى بالديمقراطية ، وأحببت باريس الأدبية التى فاضت حساسيتها على نفسى وأثار ذكاؤها ذهنى » .

وقد سجل أثر باريس في سبع مقالات طوال كتبها عنها بمجلة السياسة الأسبوعية في عدد ٥ مارس (آذار) ١٩٢٩ م ، إلى عدد ٢٥ أبريل (نيسان) ١٩٢٩ م ، وهى مقالات ناهية تليق بأن تضم في كتاب مفرد . وسجل إلهامات باريس في عدة بحوث

طويلة كتبها بجريدة وادى النيل فى نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٢٨ م . والشرق
الجديد فى يناير (كانون الثانى) ١٩٢٩ م ، والبلاغ فى يوليو (تموز) عام ١٩٣٠ م ،
وهذه المقالات جديرة بأن يضمها كتاب مستقل .

ولا ينسى السحرتى أثر هذه الرحلة فى حياته فيقول : « قد لا أكون مغالياً إذا قلت :
إن رحلتى على الباخرة من الإسكندرية إلى مرسيليا هى أجمل رحلة فى حياتى . وأثرها
إلى قلبى ، لما امتلأت به عيناي من مشاهد خلابة . ولست أنسى ما حييت لقائى على
الباخرة بتاجر هندى مثقف ، كان يبيع الماس فى باريس . فقد كان يروى لى فى هذه
الرحلة تاريخ الهند وأعمال رجالها العظام ، وبخاصة الزعيم الهندى غاندى » .

ويقول السحرتى : « إن غاندى أثر فى توجيهى تأثيراً كبيراً فى حقبة من حياتى ،
فلقد تجاوزت روحى معه تجاوزاً قوياً .

واتخذت شخصيته مثالا لى فى كثير من أعمالى ، وبلغ من تأثرى بتعاليمه أنى كنت
أقضى يوماً من أيام الأسبوع صائماً ومعتكفاً عن الناس ، للتأمل والمطالعة . كما أثرت
شخصية « سعد زغلول » الجذابة ، وبلاغته الساحرة ، واتجاهاته الديمقراطية الوطنية
فى نفسى أعظم التأثير » .

اشتغل السحرتى بالمحاماة ببلده « ميت غمر » ستة عشر عاماً ، كان فيها مثالا
للمحامى النزىه الشريف الكفاء ، وقرن إلى جهوده فى المحاماة جهوده الأدبية الممتازة ،
فكتب فى المجلات الأدبية والصحف اليومية مقالات أدبية واجتماعية نابهة ، نذكر
منها : مجلة السياسة الأسبوعية ، ومجلة الأدب الحسى ، ومجلة السفير ، والرسالة ،
ومجلة الطلبة المصريين ، وجريدة البلاغ ، والوادى . وكانت مجلة السياسة الأسبوعية
هى مجلته المفضلة ، التى لم يخل عدد من أعدادها منذ عام ١٩٢٦ م . إلى عام ١٩٣١
م . من مقال له ، ودارت مقالاته حول الأدب الفرنسى ، وتراجم العظماء والأدباء
غريبين ومصريين ونذكر من هذه المقالات :

١ - الروماتيزم ولامارتين (٢٠ أغسطس (آب) سنة ١٩٢٧ م) .

٢ - الصحافة فى البلاد المتمدينة (١٧ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٢٧ م) .

- ٣- العبقريّة والعبقريون (٢٨ أبريل (نيسان) سنة ١٩٢٨ م).
 - ٤- الحزبية والوطنية .
 - ٥- أثر الخبر في الجمال والفن (٥ مايو (أيار) سنة ١٩٢٨ م).
 - ٦- أسباب الحرب الكبرى ونتائجها (١٦ يونيو (حزيران) سنة ١٩٢٨ م) .
 - ٧- الإجماع في مصر أسبابه وعلاجه (سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٢٨ م) .
 - ٨- الأدب القومي (١١ أكتوبر (تشرين الأول) سنة ١٩٣٠ م) .
 - ٩- الخيال وأثره في الحياة (١٤ أبريل (نيسان) سنة ١٩٣٤ م) .
- ويعد السحرتي من خيرة كتاب التراجم ، فقد كتب ترجمات فنية موفقة بالسياسة الأسبوعية ، وغيرها من المجلات ، وهي جديرة بكتاب منفرد ، ومن هذه التراجم :
سقراط بمجلة السياسة الأسبوعية في ٧ يناير (كانون الثاني) سنة ١٩٢٨ م ، وترجمة الأديب الألماني جوته ونشرت بمجلة السياسة الأسبوعية في ١٠ ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٢٧ م ، وترجمة بديعة للشاعر الفارسي « السعدى الشيرازي » ونشرت بمجلة السياسة الأسبوعية ، وترجمة « تولستوى » بمجلة السياسة الأسبوعية في ١٨ مايو (أيار) سنة ١٩٢٩ م ، وترجمة للأديب الفرنسي « روسو » بمجلة السياسة الأسبوعية في ٤ أغسطس (آب) سنة ١٩٢٨ م ، والشاعر الأميركي الجهير « هويتان » بمجلة السياسة الأسبوعية في ٢ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٩ م ، والصحافي المصري الجريء « أمين الرافعي » وهي منشورة بمجلة السياسة الأسبوعية في ٣ يناير (كانون الثاني) سنة ١٩٣١ م ، كما نشر ترجمة بمجلة « الطلبة المصريين » عن شكسبير في ١٩ يناير (كانون الثاني) سنة ١٩٢٨ م ، وترجمة أخرى لغاندى ، وترجمة لطاغور بالمجلة السابقة في ٤ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٨ م ، وكتب مقالا مفصلاً بجريدة البلاغ عن « المنفلوطى » في ٢٧ ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٢٩ م ، وبمجلة الرسالة عن شخصية ابن خلدون في ١٧ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٣٤ م ، كما تناول غير هذه الشخصيات الاثنى عشرة شخصيات أخرى لا يتسع المجال لذكرها .

ولم تقف جهود السحرتى على عمله الخاص بالمحاماة ، ولا على أعماله الأدبية ، بل إنه أسهم إسهاماً إيجابياً فى الحركة الوطنية فى مصر ، وكان مثلاً للوطنى النزيه ، المجرد من الغايات ، والمترفع عن التحزب والتعصب ، ويدخر له بنو وطنه المحبة والتقدير كلما جرى اسمه على الأفواه ، ويذكرون له خطبه الوطنية الملهمة ، الداعية إلى الإصلاح والحق والعدل والحرية ، كما يذكرون له جهوده الثقافية والاجتماعية الإيجابية فى إقليمه ، وجهاده فى رفع معنوية الجماهير ، وإيقاظ أرواحهم وتنقيتها . ونذكر من هذه الجهود تكوين جمعية اجتماعية فريدة لتعليم المشردين ، وأبناء الفقراء ، بعض الحرف والصناعات ، وإنشاء فصول ليلية بالمدارس الإلزامية لتعليم العمال والكبار القراءة والكتابة ، وإسهاماته الفعلية فى معاونة المتعفين من الفقراء والعاجزين عن العمل ، وتحريره جريدة الإقليم « الوقت » لتنوير الناس وتوجيههم توجيهاً طيباً ، وقد كان يملأ قلمه صفحات هذه الجريدة ، وقد اطلعنا على بعض من أعدادها فإذا بنا نعجب من هذا الجهد القلمى الدائب الذى كان يبذله لتثقيف أبناء إقليمه ، ففى العدد ٤٦٢ المؤرخ ٢٧ يوليو (تموز) سنة ١٩٣٩ م ، نجد مقالا بعنوان « بين الجمود والتجديد » ، ومقالا آخر « فى المرأة » بقلم : م . لطفى ، وهو الاسم القلمى الذى استعاره لمهر مقالاته به ، وكل عدد وقفنا له عليه كان يحوى أكثر من مقالين ، ولمحتين أو ثلاثاً متناثرة فى كل عدد .

ولقد تخللت الفترة التى قضها بالمحاماة فترة تعد من أخصب الفترات فى حياته الأدبية ، إذ اتصل فى أوائل عام ١٩٣٤ م ، بجماعة « أبولو » وتعرف إلى رائدها الدكتور أحمد زكى أبى شادى ، وكان واسطة التعارف بينهما الشاعر عبد العزيز عتيق مدير إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم فيما بعد . كما تعرف على أدبائها وشعرائها ، وعلى رأسهم على محمود طه ، وناجى ، والصيرفى ، وزكى مبارك ، وصالح جودت ، ومختار الوكيل ومحمود حسن إسماعيل ، والسحراوى . . وغيرهم من أدباء الحركة الابتداعية فى مصر .

وكانت صداقته لأبى شادى من أكرم الصداقات ، وفى ذلك يقول السحرتى :
« كانت صداقتنا صداقة نقية عاملة ، صداقة فكرية وروحية معاً . وكانت آراؤه فى ذلك الحين مصدر إلهام زاخر لى ، كما كانت كتاباته الثرية المركزة من العوامل القوية التى

جذبتنى إليه . ولم أكن بنزعتى الواقعية أميل إلى الشعر الخيالى ، ولكنه حبينى إلى الشعر، وأوحى إلى تأليفه ، حتى تمكنت فى عام ١٩٤٣ م . من إخراج ديوان « أزهار الذكرى » الذى جمع أكثر شعرى من عام ١٩٣٤ ، إلى عام ١٩٤٣ م . وأذكر بالامتنان تصديره النبيل الجامع لهذا الديوان ، الذى يفسر روحه الكريمة الوفية ، والذى جاء فيه عن الديوان :

« وأنا إذ أتناول شعره بالعرض إنما أمازج نفسه الحلوة وفكره الناضج وطبعه النبيل ومواهبه المتألقة ، التى طالما جذبتنى إليه ، فنهلت من عذوبتها وقبست من إشراقها » . حقاً لقد تأثرت فى يفوعتى وصدر شبابى بأدب المنفلوطى وأسلوبه ، كما تأثرت بعده برواد الأدب وأعلامه فى الجيل الماضى ، وعلى رأسهم الدكتور طه والدكتور هيكمل ، وغيرهما ، ولكن أحداً منهم لم يؤثر فى تأثير الدكتور أبى شادى .

وفى أفياء جماعة أبولو تجلت طاقة السحرتى الأدبية ، فكتب فى أبولو ، ورأس تحرير مجلة الإمام ، كما أسهم هو والدكتور إسماعيل أدهم فى تحرير مجلة أدبية ، التى اقتصرت على أدب أبى شادى وأدب أصدقائه الحميمين ، كما أخرج فى عام ١٩٣٧ م ، كتابه المدرسى البديع « أدب الطبيعة » ، وقد صدّره الدكتور أبو شادى بمقدمة جاء فيها : « إن أدب الطبيعة هو من صميم الأدب العالى ، وهو كتاب أخلاق رفيع ، وسجل ثمين للوجود الحى ، وهو تعريف متزن بالشعر العصرى ، وعرض جميل لأداب مأثورة عند العرب والإنجليز والفرنسيين والأمريكيين قديماً وحديثاً ، إلى جانب روائع الأدب المصرى القديم . وصفحات الكتاب على وفرتها تضم أكثر مما تبدى ، لأن الأسلوب المركز الذى اشتهر به المؤلف هو خير ما قل ودل ، وهو مع ذلك بعيد كل البعد عن الإيهام أو التعقيد » . وفى مجلة الامام جال قلمه جولات موفقة وكتب مقالات نابهة ، ونذكر من هذه المقالات : ثلاث مقالات كتبها فى نقد وتحليل كتاب « ابن الرومى » للعقاد ، ومقاله عن « البارودى » فى عدد خاص أخرجه . وبما يستحق التنويه بحثه الفياض عن « سعد » وقد صدر به عدد خاص من الامام فى ست وعشرين صفحة . وهو من أمتع البحوث التى ظهرت عن سعد زغلول . ولم تقف جهود السحرتى فى هذه الفترة على الكتابة فى مجلات أبولو ، بل دبج مقالات فى المجلات المصرية ، ومن بينها

: مجلة « الرسالة » ، ومجلة « الأدب الحى » التى كان يصدرها الأستاذ إبراهيم المصرى ،
ومجلة « الأسبوع الأدبية » التى كان يصدرها فرنسيس دوس ، ومجلة « أبو الهول » ومجلة «
السفير » التى كانت تصدر بالإسكندرية . . وغيرها من المجلات .

وفى أواخر عام ١٩٤٢ م ، ضاق السحرتى بحياة الريف ، ولم يجد كثيراً من اللذة فى
المحاماة ، فالتحق بالعمل الحكومى بالعاصمة فى أوائل عام ١٩٤٣ م ، وكيلاً بقسم
الدعاية والنشر بوزارة الوقاية لكى يجد فى جو العاصمة مجالا لدراساته الأدبية وقراءاته .
ولكنه ما كان يدخل الوظيفة حتى شعر من أول يوم ، أنه وضع نفسه باختياره فى
سجن ، وفى ذلك يقول السحرتى : « لقد شعرت بعد طلاقى فى الريف ، بأنى
وضعت اللجام فى فمى ، وخلفت من ورائى ذكريات سعيدة ، وهجرت أعمالاً خيرة لا
أستطيع إتيانها فى العاصمة ، وحثوت الرماد على تراث كان يمكن أن ينمو ويزدهر لولا
مفارقة البلدة الصغيرة » . وقد وقعنا له على قصيدة لم تنشر يعرب فيها عن لواعج نفسه
وضيقه فى بداية اشتغاله بالحكومة ، ويقول فيها :

أقصيت نفسى عن فضاء واسع

وحبستها فى أضيق الجدران

وشعرت أنى قد أضعت طلاقى

وهى الملاذ الحر للإنسان

فرجعت أعدل هذه الروح التى

هامت بمصر وأضرمت تحنانى

أشبع بغيها بهجرة موطنى

وأنت أنشد فرحة الوجدان

فإذا الهناء الآل فى هذا الورى

وإذا الحقيقة مرة لجنانى

ولم يعرف فضل السحرتى فى عمله الحكومى ، مع إخلاصه وتفانيه فى عمله ،

وشجاعته في إبداء رأيه ، فقد نقل إلى وزارة التجارة بعد إلغاء وزارة الوقاية ، واشتغل بالقسم التشريعي بها بالتحقيقات ، ثم ضم أخيراً إلى النيابة الإدارية ، حيث اشتغل رئيساً لقسم النيابة بوزارة العدل ثم نقل إلى وزارة الثقافة مديراً عاماً لإدارة الثقافة فيها ، والمعروف أن الوظيفة لم تقيد به بأغلاها ولا روتينها ، فقد كان لا يزال كالعهد به ، الإنسان الحر والأديب ، المترفع الزاهد عما يجري وراء الموظفين عادة من التماس الحظوة ، أو الجري وراء ترقية .

وعمل مع صديقه الشاعر الدكتور إبراهيم ناجي في « جمعية الأدباء » التي أسست عام ١٩٤٥ ، وبعد هجرة أبي شادي إلى أمريكا في أبريل (نيسان) عام ١٩٤٦ م ، تفرغ للأدب والنقد .

ويتوج جهوده الأدبية في هذه الفترة كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » الذي أخرجه في عام ١٩٤٨ ، ويعد من المراجع القيمة في دراسة النقد الأدبي المعاصر . ويذكر له جهوده البناءة في قيام ودعم رابطة الأدب الحديث ، وما كان يلقيه في ندواتها من محاضرات نفيسة مدروسة ، ونذكر منها محاضراته عن « فن القصة القصيرة » ، و « فن الشعر » ، و « فن النقد الأدبي » ، و « فن الصحافة » ، و « فن المسرحية » ، و « فن المقال الأدبي » ، و « الأصالة الفكرية » ، و « الجموح القلمي » وغيرها من المحاضرات التي لا يتسع المجال لذكرها ، وتؤلف كتاباً ضخماً .

ولم تقف جهود السحرتي عند التأليف والمحاضرة ، ولكنه كان يكتب بين حين وآخر في المجلات الأدبية الشهيرة ، وقد خص (المقتطف) من قبل بمقالات نابهة ، كما جال قلمه في مجلة الميزان والأديب المصري في عام ١٩٤٩ م ، ونشر طائفة من المقالات في مجلة « الأديب » البيروتية وغيرها من المجلات ، ومما كتبه في الأديب البيروتية دراسات عن شخصيات الشعراء : ناجي ، وأبي شادي ، ومحمود أبي الوفا ، والبيجاني ، والشابي ، وهي دراسات سيكولوجية فريدة في بابها ، وقد ضمها كتاب « شعراء مجددون » .

وكان السحرتي في كهولته عازفاً عن نشر إنتاجه الأدبي ، يؤثر إيداعه سجلاته

الأدبية والسيكولوجية ، ولا يزال الكثير منه مخطوطاً ، ومن هذه البحوث نذكر بحثه عن « الأصالة الفكرية » الذى نشر منه كلمة فى مجلة « ليالى الأدب » التى أخرجتها رابطة الأدب الحديث فى عام ١٩٥٦ ، وبحثه عن « سيكولوجية الشخصية » ، و « سيكولوجية الحب » ، وبحثه عن « فن الكتابة » وغيرها من البحوث ، وكثيراً ما يقول « نحن لا نزال نقف على عتبة المحراب ، فنقف فى خشوع وسكون وإبتهاال ! » .

وبعد هجرة أبى شادى وجه السحرتى جهوده إلى النقد الأدبى ، وهو يرى أن مهمة الناقد مهمة شاقة عسيرة ، ومسئولية خطيرة أمام نفسه وفنه ومجتمعه .

وهو يصور منهجه فى النقد قائلاً : « النقد الأدبى اليوم قضية مركبة عويصة ، تحتاج إلى قضاة عدول صارمين فى الحق ، ولا يساغ النقد بدفعة من دفعات العاطفة ، أو نزوة من نزوات النفس ، أو خطوة من خطوات الهوى ، ولا بلمحة من لمحات الذكاء ، بل لابد من ضمير حى ، وبراءة من الميل ، وتجاوب مع روح المنقود ، واقتران بآثاره اقتران مودة ، والرجوع إلى جوه وبيئته وشخصيته ، ودراية ذكية بالأصول النقدية ، وبأحدث مذاهب النقد المعاصرة ، فإذا تعذر التجرد النفسى وعسرت الزمالة بالمنقود ، واستحال التكيف بالـ ... النقدية ، فلن يصح نقد ، ولن ينصف منقود » .

والنقد التأثرى الجمالى هو الغالب على فكره النقدى ، وإن أخضع ذلك كله لمنطق المذهب الفنى فى النقد .

والسحرتى فى نقده الأدبى يحرص على الاعتدال والاعتزان فى الحكم ، مع الميل إلى التجديد . واختير السحرتى محاضراً لطلبة معهد الدراسات العربية العالى فى النقد ، كما اختير عضواً فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فترة طويلة ، ثم عضواً فى هيئة تحرير مجلة « الثقافة » التى صدرت عن وزارة الثقافة فى أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٣ م .

وقد صدرت للسحرتى كتب رائدة منها :

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .

- (٢) شعراء مجددون .
 - (٣) شعر اليوم .
 - (٤) أدب الطبيعة .
 - (٥) الفن الأدبي .
 - (٦) النقد الأدبي من خلال تجاربي .
 - (٧) شعراء معاصرون - بالاشتراك مع الأديب العراقي الكبير هلال ناجي .
 - (٨) الرصافي الشاعر - بالاشتراك مع الدكتور خفاجي ، والأديب العراقي الأستاذ قاسم خطاط .
 - (٩) أيديولوجية عربية جديدة .
 - (١٠) دراسات نقدية - وقد نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب في أوائل عام ١٩٧٤ م .
 - (١١) دراسات نقدية في النشر - صدر عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٧٩ م .
 - (١٢) الأصالة الأدبية - صدر عن مكتبة الانجلو المصرية بعد وفاته .
 - (١٣) وديوانه أزهار الذكرى .
- وقد تناول النقاد والكتاب شخصية السحرتي وأدبه بالدراسة ، فأصدرت « رابطة الأدب الحديث » عن أدبه كتاباً حافلاً بعنوان « دراسات في النقد المعاصر » . . وفي كتاب « مدرسة أبولو » للدكتور محمد سعد نشوان ، فصل عن السحرتي .
- كما تناوله د . محمد مندور في كتابه « الشعر المصري بعد شوقي » .
- وهناك العديد من الدراسات التي كتبت عنه في حياته وبعد وفاته ، وما أجدرها بأن تجمع في كتاب .

عبد العزيز شرف ومنهجه النقدي

الدكتور عبد العزيز شرف أديب وشاعر وناقد له أثره في الحركة الأدبية المعاصرة ، بلغ قمته في السنوات العشرين الماضية ، ولا سيما في دراسات النقد وتاريخ الأدب العربي الحديث وتأسيس نظرية الإعلام في الفكر العربي من خلال دراساته النظرية والتطبيقية .

ويمكن تلخيص جهوده الأدبية في ستة مجالات رئيسية :

أولاً : النشاط العلمي الذي تركز في الجامعة حتى أصبح رائداً في تحقيق الصلة بين الإعلام والدراسات الأدبية ، وأن دراساته في التحرير الإعلامي ، لتعد بالفعل دراسات رائدة ، فتحت آفاقاً جديدة أمام الدراسات الإعلامية العربية تدفعها إلى تحقيق التعادلة بين الأصالة والمعاصرة . ولذلك صارت كتبه من أهم المراجع في كليات الإعلام وأقسامه بالجامعات العربية .

ثانياً : المشاركة الريادية في الجمعيات والاتحادات الأدبية والثقافية في مصر والعالم العربي مثل : اتحاد الكتاب ، اتحاد الجمعيات الأدبية رابطة الأدب الحديث ، نادي القصيد . جماعة « أبولو » الجديدة ، وسوق الفسطاط للشعر والنقد .

ثالثاً : ارتباطه الموصول بوسائل الإعلام ، ولا سيما الصحافة ، حيث تولى العمل رئيساً للقسم الأدبي بأكبر صحيفة مصرية ، وهي جريدة الأهرام ، وتولى من خلال الصفحة الأدبية فيها طيلة عشرين عاماً خدمة الأدب العربي الحديث وتقويمه ونقده ونشره وتوثيقه ، كما تولى رئاسة تحرير مجلتي أدبيتين هما :

« مجلة الحضارة » ، « وجريدة الرأي العام » ، إلى جانب مساهماته المقالية في المجلات والصحف على اتساع الوطن العربي مثل « الفيلصل » و « الكويت » و « الأمة » و « عكاظ » و « واقرأ » و « المعرفة » و « الفكر المعاصر » و « الباحث » و « المنهل » و « شئون عربية » و « عالم الفكر » وغيرها من المجلات والصحف العربية ، إلى جانب

أحاديثه المنتظمة في الإذاعتين : المراثية والمسموعة حول الأدب العربي الحديث وقضايا الثقافة المعاصرة .

رابعاً : التعريف بالأدب العربي الحديث في المجالات العالمية من خلال ما يقدمه من دراسات باللغة الإنجليزية حول الاتجاهات الحديثة في الأدب العربي ، كان لها تقديرها في مؤتمر الكتاب الدولي الذي انعقد في جزيرة موريشيوس عام ١٩٧٩ .

خامساً : تأصيله لمنهج عربي جديد في الدراسات الأدبية ، حيث حقق الصلة بين الأدب ووسائل الاتصال ، وأفاد منها في دراسة الأدب العربي الحديث بخاصة ، ذلك أنه يذهب إلى أن أساس التفسير الإعلامي يقوم على الجوهر الاتصالي للأدب ، ويقيم منهجه على أساس من العبارة الإعلامية : من - الأديب يقول ماذا : الرسالة الإبداعية - لمن : الجمهور المتلقى - وبأية وسيلة : وسائل الاتصال بالجمهور - وبأى تأثير ؟ وقد عنى في منهجه الإعلامي لدراسة الأدب العربي الحديث بالموقف العام للاتصال والهدف من العملية الاتصالية .

فالتفسير الإعلامي للأدب يقوم على أساس من الوحدة الاتصالية في دراسة الأدب الحديث ، ذلك أن الأديب والمضمون والوسيلة والمستقبل ، والاستجابة هي جميعاً حلقات متصلة في سلسلة واحدة يحرص عليها المنهج الإعلامي في دراسة الأدب العربي الحديث ، الذي يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه الفنية المختلفة .

وميزة التفسير الإعلامي عند الدكتور شرف أنه لا يذهب مع المناهج الأخرى إلى اعتبار الرسالة الإبداعية أهم شيء في العملية الأدبية ، لأنه يرى أن « الرسالة » قصة أو قصيدة أو مسرحية جزء من الموقف الاتصالي العام بأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية ، ولذلك ينظر التفسير الإعلامي للأدب ، على أنه لا يوجد ما يسمى « بالأدب للأدب » - وما إلى ذلك من الدعوات .

وقد تمثل اهتمام الدكتور شرف في هذا المجال بالتأصيل النظري للمنهج ، وعلى نحو ما يتضح من دراساته حول « نظرية الإعلام في النقد الأدبي » و « التفسير الإعلامي للأدب » و « علم الإعلام اللغوي » ثم في المجال التطبيقي على نحو ما نجد في كتاب «

التفسير الإعلامى للأدب العربى « بالاشتراك مع المؤلف ، « وطه حسين وزوال المجتمع التقليدى » و « محمد حسين هيكل » و « والرؤيا الإبداعية فى شعر الهمشرى » و « الرؤيا الإبداعية فى شعر البياتى » و « الرؤيا الإبداعية فى أدب السباعى » و « المقاومة فى الأدب الجزائرى المعاصر » .

ويتضح أن التفسير الإعلامى عند الدكتور شرف ينحو نحو المفهوم الصحيح للأدب ، وهو لذلك يسعى - فى أدبنا العربى - إلى مقاومة الدعوات التى تستر وراء اسم « الأدب الهادف » - الذى « يتجه بالكتابة نظماً ونثراً وقصة ودراسة إلى وجهة الدعاية المذهبية التى يروجها أعداء القومية والوطنية وأعداء الثقافة الخالدة من كل تراث ماثور على حد تعبير العقاد رحمه الله ، كما يقاوم التفسير الإعلامى التستر وراء الشعبية لتسويق الإسفاف السهل على الأذعياء ، أو تسويق القضاء على الشعب - بالجهل الأبدى ، الذى يقصر مطالعته على موضوعات لا تعلق بالقارىء عن طاقة الأمية وما يشبه الأمية من سقط المتاع ، ويقاوم التفسير الإعلامى كذلك « الدعوة إلى هدم قواعد الفنون التى تظهر حيناً من جانب العاجزين عن التعبير الفنى بقواعده الأصلية ، وحيناً آخر من جانب المتواطئين على الهدم والمتعللين له كل يوم وراء الستار بعلّة جديدة » .

والعنصر الأساسى فى التفسير الإعلامى عند الدكتور شرف هو الموقف العام للاتصال الأدبى ، فالاستجابات التى تحدث نتيجة لمثير معين ، فى موقف اتصالى معين ، لا تحدث بطريقة آلية أو كيميائية ، كتأثير الضوء على السطح الحساس مثلاً ، وإنما ، كما يقول د . شرف - يعتمد على محصلة العوامل الشخصية والقوى الثقافية التى يمثلها كل شخص فى الموقف . فالأديب والمتلقى يخلعان على الأشياء من المعانى ما يخلعانه وفقاً لخبرات كليهما المادية وطريقة فهم كليهما للحياة ، ولذلك فإن الأديب مسئول عن جعل رسالته الإبداعية تحتل منطقة البؤرة بدلاً من الحاشية فى شعور المتلقى . .

ولذلك فإن التفسير الإعلامى يدرك مزالق الاعتماد على مجرد أحكام الرسالة الأدبية وإهمال دراسة بقية الموقف الاتصالى ، كما تفعل مناهج التفسير الأدبى الأخرى ، التى

تركن إلى مجرد التعرض للاتصال . ظناً منها أن إدراك الأثر الأدبي أمر مضمون ومؤكد بمجرد نشره على الناس . فالجماهير تدرك ما تريد أن تدركه وتعزف عما لا تهتم به .

وقد يتأثر المستقبل بجزء معين من الرسالة ، فيقفز من تعميم الجزء على الكل ، أو أنه على العكس من ذلك ، ينظر إلى الرسالة الأدبية في ضوء إطار أكبر ، كالحكم على قصة من القصص مثلاً على ضوء الموقف العام والاتجاه العام من موضوعها .

ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب عند الدكتور شرف على أن جوهره الاتصال عملية متصلة الحلقات متماسكة ، تتطلب دراسة المستقبل ، كما تدرس المرسل . فتعنى بدراسة دوافع المستقبل وقيمه وطريقة إدراكه ، ومعانى مدركاته ، على اعتبار أن الإدراك محصلة مجموعتين من العوامل البنائية والذاتية ، كما يعنى بدراسة العادات الاتصالية ، فهناك من يفضل الإذاعة وهناك من يفضل الكتاب ، وهناك من يفضل الصحيفة الخ .

ويلفت فيرنج F. fearnig النظر إلى أهمية هذه القضية قائلاً : « إنه ليس من الممكن تبسيط عملية الاتصال إلى حد اعتبارها مجرد نقل معلومات وأفكار أو وحدات ذات معنى من مصدر إلى آخر » ولذلك فإنه يصر على اعتبار المستقبل مفسراً وليس مجرد جهاز تسجيل ، ومن ناحية أخرى يثير التفسير الإعلامى للأدب وحدة العملية الاتصالية . فالمرسل والمضمون والوسيلة والمستقبل والاستجابة هى جميعاً حلقات متصلة فى سلسلة واحدة . وتنهار عملية الاتصال كلها إذا اعترت هذه السلسلة نقطة ضعف معينة فى أية حلقة من حلقاتها .

ويذهب الدكتور شرف فى نظريته النقدية إلى أنه لا يمكن تقويم العملية الاتصالية فى الأدب إلا على أساس الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه ، ولا تعنى هنا بحال من الأحوال ما يسمونه « بالأدب الهادف » إنما تعنى أن الأدب «عمل اجتماعى» ذلك أنه حين يتوسل بوسائل الإعلام ، فإنه يشتق أحداثه ومواقفه من البيئة الاجتماعية ، ومن الثقافة السائدة ، بما فيها من اتجاهات وقيم ومعايير وتقاليد ، فالاتصال الجماهيرى - تجسيد لثقافة الأمة وحضارتها ، والأدب حين يتصل بالجماهير لابد أن يكون انعكاساً صادقاً لهذه الثقافة أو الحضارة . ومن خلال ذلك يقوم بتعميق المفاهيم الشائعة فى

المجتمع ، وترسيخ القيم السائدة فيه ، وتثبيت العلاقات القائمة .

إن الأدب في الاتصال الجماهيري يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه الفنية المختلفة ، والفن في رأى « جيو » (١٨٥٤ - ١٨٨٨) ، إنها ينبع من صميم الحياة نفسها ، وأن الجمال إن هو إلا شعور خصب مملوء بالحياة ، ولا يكتفى جيو بأن يقول إن الحياة الوفيرة المليئة هي منذ البداية حياة جمالية ، بل هو يقرر أيضاً أن الفن لا يخرج عن كونه نشاطاً اجتماعياً تنحصر غايته في الحياة أو الواقع نفسه ، وحينما يقول جيو :

إن الفن هو « الحياة نفسها مركزة » فإنه يعنى بذلك - كما يقول - أن من واجب الفنان ألا يدع الحياة تطغى عليه ، بل أن يظل معاصراً لها في تقدمها المستمر ، وأن يقف على أشكال الحياة الاجتماعية التي تذوب فيها الحياة الفردية .

وفى هذا العنصر يجد التفسير الإعلامى للأدب مذاهب نافعة ومفيدة ، مثلما يذهب إليه البعض من أن الفن واقعة إيجابية في الحياة الاجتماعية ، وما يذهب إليه « سوريو » من أن وظيفة الفن هي التوفير ، وما يذهب إليه البعض الآخر من ربط الفن بالحب ، كذلك ما يذهب إليه البعض حول المظهر الجمعى للإنتاج الأدبى ، ورأى « تين » فى اجتماعية الفن ، ورأى « نيتشة » فى الصراع بين الفنان والجمهور الخ .

ومما تقدم يتضح أن التفسير الإعلامى فى نظرية الدكتور شرف النقدية يتخذ من المناهج الأخرى أدوات كاشفة للإبداع فى الرسالة الأدبية ، على اعتبار أنها جزء من الموقف الاتصالى العام بأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية ، وقد حرصت نظرية الاتصال على تأكيد أننا نتصل لكى نؤثر . وأنه لا توجد عملية اتصال بدون هدف ، والناس يسعون دائماً للتأثير فى البيئة ، وفى الآخرين أيضاً . ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب . على أنه لا يوجد ما يسمى « بالأدب للأدب » وما إلى ذلك من الدعوات ، وأن الأديب المرسل فى عملية الاتصال ، له نوعان من الأهداف ، فقد ينتج عناصر اتصالية مقصودة لذاتها بهدف الإمتاع ، أو وسيلة استعمالية لتحقيق غايات أخرى ، وهنا يصبح الجمهور المستهدف مرتبطاً تمام الارتباط بالغاية المقصودة .

ومن ذلك يتضح أن الأدب في نظرية الدكتور شرف يرتبط بالاتصال بالجمهور في التفسير الإعلامي ، وقد لاحظ « شارل لالو » أن كل فن لابد من أن يتطلب الجمهور public بيد أن البعض قد يعترض على هذا الرأي بقوله : ولكن ما رأيكم في فنانين عباقرة لم يكونوا مفهومين من أهل عصرهم ، بل قضوا كل حياتهم في صراع عنيف مع جمهورهم . وماتوا دون أن يجدوا بين معاصريهم من يفهمهم أو يقدرهم حق قدرهم ؟

وما رأيكم في فنانين مثل فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٢ م) ، وبرليوش (١٨٠٣ - ١٨٦٩ م) وشيلي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) ونييتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٩ م) ؟ هذا ما يرد عليه لالو بقوله : إننا حينما نتحدث عن الجمهور فنحن لا نتحدث فقط عن الجمهور المعاصر ، أعني ذلك الجمهور الذي يشجع ويدفع ، ويتبع « المواضات » الحديثة ، والذي قد يكون موضع كراهية الفنان الحقيقي أو احتقاره ، كما أننا لا نغنى أيضاً ذلك الجمهور الصغير المحدود ، ألا وهو جمهور العارفين الذين يفهمون المواهب الحقيقية ويعملون على تشجيعها ، ويسهمون في توجيه التطور ، ويقومون باتخاذ الإجراءات المشروعة في سبيل تحقيق التقدم الفني ، بدلا من العمل على إعاقته أو تأخيرها . نقول إننا لا نتحدث عن هذا « الجمهور » الفعلي أو الموضوعي ، بل كل ما يعيننا هو تلك الفكرة التي يكونها الفنان لنفسه عن « الجمهور » ، لأن هذه الفكرة بالذات هي التي تؤثر عليه وتعمل عملها في نفسه ، ويذهب التفسير الإعلامي للأدب بناء على هذا الفهم إلى أنه لا يمكن الفصل بين الهدف والجمهور ، لأن كل اتصال يستهدف تحقيق استجابات محددة بالنسبة لجمهور معين .

وعنصر « الوسيلة » الإعلامية في الاتصال الأدبي بالجمهور ، من أهم عناصر التفسير الإعلامي للأدب عند الدكتور شرف ، حيث يعنى بفهم عملية الاتصال ، ودراسة إمكاناتها وخصائصها ، سواء كانت بصرية أو سمعية أو بصرية سمعية معاً .

وهنا نذكر ، هـ ج ويلز « حين رأى أن الإنسانية قد مرت بمراحل كما نعرف ، ولكنه يحدد هذه المراحل بالعصر القديم أو الوسيط أو الحديث ، ولكنه رجح أن مراحل التطور البشرى خمس ، يسترشد بها التفسير الإعلامي للأدب في عصوره المختلفة :

الأولى : هى المرحلة التى انبثقت فيها الحياة الإنسانية . . ووجد أن هذه المرحلة تتسم باللغة ، واللغة والفكر لا ينقسم أحدهما عن الآخر ، فهما شىء واحد وليساً شيئين منفصلين .

أما المرحلة الثانية : فهى التى جعلت الإنسانية تسير إلى الإمام وإلى أعلى ، إنها مرحلة الرموز التى اصطنعها الإنسان تهيئةً لمشاعره وتجاريه وأفكاره وقائعه عبر الزمان والمكان ، وهى المعروفة بالكتابة . . فعصر الكتابة أو التدوين فى نظر « ويلز » هو المرحلة الثانية بعد مرحلة الكلام المنطوق أو الكلام المجهور .

والمرحلة الثالثة : وهى المرحلة التى ظهرت فيها الطبقة الوسطى وتتوج المرحلة الخامسة عند « ويلز » هذه المراحل جميعاً ، وهى التى نعيش فيها ، ولقد أسماها بالمرحلة الإذاعية أو « مرحلة الإذاعة » . . ومعنى ذلك أن « ويلز » جعل الإذاعة عاملاً كبيراً من عوامل التقدم الإنسانى ، وجعلها أعظم وأخطر من الطباعة ، وأرقى من جميع وسائل النقل والاتصال التى كانت مقصورة على الأشياء والأجسام ، وذلك أننا بواسطة الإذاعة استطعنا أن نسجل الأفكار والمشاعر ونقلها ونكثرها ، ثم نتخطى بها جميع الحواجز والحدود . كما أن هذه الإذاعة تنساب كما ينساب الهواء ، وكما ينساب الماء من الصنابير فى كل بيت ، وفى كل إقليم ، وفى كل مكان . .

يقول الدكتور شرف :

ونحن لا نزعم أن هذه النظرة للتاريخ علمية صحيحة ، ولكنها مع ذلك تستحق التأمل ، فالاتصال بالجهير ، يتطور فى العالم الحديث تطوراً سريعاً مذهلاً بحكم التقدم التكنولوجى فى فنون الاتصالات السلكية واللاسلكية وعلوم الإلكترونيات وفنون الطباعة ، فنحن نعيش الآن فى قلب نهضة اتصالات لها آثارها العميقة على وسائل نشر الأدب ، من حيث مضمونها ، بل ومن حيث نوع العالم الذى نعيش فيه ، وقائمة وسائل نهضة الاتصالات طويلة ، منها وصلات يمكن بها مشاهدة أفلام وأشرطة سبق تسجيلها ، أو تحويل الإشارات الإذاعية إلى صفحات مطبوعة ، والأشرطة المبرمجة بالحاسب الإلكتروني ، والتى تمكن الطابعين من إنتاج صفحة كتاب كل خمس ثوان ،

وأقمار اتصالات الفضاء التي جعلت الاتصال الفوري بجميع أنحاء الكرة الأرضية في الحال حقيقة واقعة ، والمعدات المجسمة التي تمكن من إنتاج صور ذات ثلاثة أبعاد ، والتسجيلات المرئية وأجهزة العرض ، والطباعة الكهرستاتيكية التي كما يقول المؤرخون الآخرون - هي مرحلة اختراع الطباعة ، التي جعلت من هذه الكتابة وسيلة أكثر مرونة على الحفظ والنقل ، وهكذا اتسعت وظيفة الكتابة بفضل الطباعة اتساعاً كبيراً .

أما المرحلة الرابعة : فهي التي استطاعت فيها البشرية أن تجعل اللحظة المحدودة لحظة عالمية ، وأن ترتفع على الحواجز المادية والحدود الجغرافية ، وهي مرحلة استخدام المخترعات الحديثة ووسائل الاتصال كالبخار والكهرباء وما إليهما ، مما أعان على نقل الأشياء والأفراد والجماعات إلى مسافات شاسعة غير محدودة ، وفي فترات قصيرة لم تكن تخطر حتى في الأحلام .

وهي مرحلة لا تمس فيها الحروف الورق بالمرّة ، وتجمع الحروف بأنبوبة الأشعة الكاثودية ، وبنوك المعلومات بالحاسب الإلكتروني مع ارتباطه بالوصلات التليفونية وغير ذلك كثير . .

ولذلك فالموضوع الذي نعرض له متشعب المسالك ، في محاولة للتعرف على أثر الاختراعات التكنولوجية الحالية والمستقبلية على فنون الأدب العربي بخاصة ، وعلى أساليب اتصاله بالجمهور ، وهنا نجد - بداية - أن الجمهور العربي سوف يتصل بالأدب من مصادر أكثر تنوعاً بكثير عن ذي قبل ، ولا يحتمل أن تؤدي الطاقات المتناهية في الدقة إلى قتل الكتاب ، إن بنوك المعلومات المنظمة بالعقل الإلكتروني لن تقتل المجلات . فعندما تظهر وسيلة جديدة للاتصال بالجمهور ، لا تقتل الوسائل القديمة ، ولكن من المحتمل أن تغيرها . فالراديو لم يقتل الفونوغراف أو المجلة . برغم التنبؤ بذلك ، والتلفزيون لم يقتل الراديو . .

وما دمنا نعالج تأثير وسائل الاتصال الأدبي في الجمهور ، فمن واجبنا أن نؤكد أن هذه الوسائل تتعامل مع الثقافة بمعناها الاجتماعي كمجال لجميع الأفراد في قومية من القوميات ، وفي وطن من الأوطان ، ومن أجل ذلك ينبغي أن ننظر إلى التراث الثقافي

الحى الفعال ، ولا ننظر إليه على أنه شىء جامد لا يتغير فى زمان أو مكان ، ووسائل الاتصال بالجماهير إنما تتصل بهذا الجمال الثقافى الحى الفعال بالاتصال الوثيق ، ذلك لأنها تتوسل بأقوى المنظمات فى الحياة الاجتماعية وهى اللغة ! . .

وهذه الوسائل الإعلامية امتداد تكنولوجى للغة أو الكلمة والإيحاء . .

ويقول ماكلوهان : « إن وسائل الإعلام التى يستخدمها المجتمع ، أو يضطر إلى استخدامها ، تحدد طبيعته وكيفية علاج مشكلاته ، وأى وسيلة جديدة ، أو امتداد للإنسان ، تشكل ظروفًا ، وتؤثر على الطريقة التى يفكرون بها ويعملون وفقاً لها «الوسيلة امتداد للإنسان» . .

فالملابس والمسكن امتداد لجلدنا ، والعجلة امتداد لأقدامنا والكتاب امتداد لعيوننا ، والكهرباء امتداد لجهازنا العصبى المركز كله وكاميرا التلفزيون تمد أعيننا ، والميكروفون يمد أذاننا . .

ويتفق هذا الاتجاه الإعلامى مع أساس التفسير الفنى . الذى يذهب إلى أن الحياة تجزئة ، وتتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » وقد نذكر أو نسجل أجزاء أو جوانب من تلك التجربة ، التى تحقق الصفاء والوضوح والحدة والعمق - أى مجال الفن ومبحثه ، على حد تعبير « أروبن أدمان » - وبغض النظر عن تجرد العلاقة القائمة بين الفن والتأثيل والصور والسيمفونيات ، فالفن اسم يطلق على الإدراكات كلها التى بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحيل هذه الظروف إلى شىء غاية فى الطرافة والإبداع . .

إن الفن - كما يقول أرسطو - يمكن أن يعد سياسة لو قدرت أهميته تقديراً سديداً . عند ذلك يكون موضوعه هذه التجربة بأسرها ، وتكون الحياة كلها هى مسرحه ومادته .

لقد كان على الفنان - بحكم الأمر الواقع - أن يعالج قطاعات من التجربة ، ولو أنه قد يوصى بها أو بضمنها كلها . والتجربة بغض النظر عن الفن والإدراك ، مادة بلا شكل ، وحركة بدون اتجاه وبقدر ما يكون للحياة شكل ، تكون فناً ، وكل ما يسمى «عادة» أو كل تطبيق فنى Techigue أو نظام Sustem هو عمل من أعمال العقل ، أو

ربما تراثه المبدد . وحينما تتخذ المادة شكلا ، والحركة اتجاهاً ، والحياة خطأً وتكويناً مثلاً ، يكون لدينا عقل وإدراك . وهنا تتحول الفوضى إلى نظام نفسى ومرغوب فيه نسميه « الفن » . إن التجربة بعيداً عن الفن والإدراك مادة بلا شكل وحركة بلا اتجاه . .

ومن ثم فمن أهم وظائف الفنان أن يجعل التجربة أتحاذاً بأن يمنحها الحياة . إن الفنان سواء أكان شاعراً أم رساماً أم مثلاً يتناول الأشياء كما يتناول الشاعر والقصاص الأحداث على نحو يجبر العين على التوقف ونشidan المتعة فى الرؤية ، كما يجبر الأذان على الاستماع لمجرد الاستماع . والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التى لا تسعى إلى نفع ، أو الحيرة والدهشة ، وفيما يتصل بوظيفة تركيز الحياة وتقويتها ، فإن حواسنا كما يقول البيولوجيون عبارة عن تحورات وتكيفات مع البيئة المتغيرة غير المستقرة التى لا يؤمن لها . .

وهكذا يتضح أن حواسنا عملية ، فى أصلها وليست جمالية ، وتبقى فى حياتنا اليومية ذات سمة عملية ، وتقاس وظيفة الفنان ونجاح العمل الفنى جزئياً بالقدر الذى تصبح فيه حواسنا لا إشارات للفعل ، وإنما للإيحاء بالمحسوس والملموس والإبانة عنهما . .

وهكذا تزداد التجربة فى الفنون الجميلة ثباتاً ورسوخاً ، وحدة ، عن طريق استيلائها على الأحاسيس والمشاعر ، والوظيفة البارزة للفنون الجميلة تكمن أساساً فى حدود هذين الجهازين المتميزين فى دقة وعمق : العين والأذن . وفى حين نجد اللون هو ذلك الجانب من المنظور الذى يهمل عادة لأغراض عملية أكثر من غيره . إذا به يصبح المادة التى بها يعنى الرسام خاصة ، وفروق الإيقاع والنغم التى تهمل فى الاتصال العملى تصبح بالنسبة للموسيقى مصدراً لكل فن ومصدر إمتاع عاشق الموسيقى . وهكذا تتحول الحواس من مجرد كونها مثيرات للفعل والحركة إلى مجالات الإمتاع .

وبناء على هذا الفهم نذهب فى التفسير الإعلامى للأدب . إلى أن « الوسيلة هى النص الأدبى » على حد تعبير « الدكتور شرف » ، وهذا يعنى أن النتائج الفردية

والاجتماعية في الأدب لأية وسيلة من الوسائل تتوقف على تغير المقياس الذي تحدّثه كل تكنولوجيا جديدة ، وكل امتداد لأنفسنا في حياتنا . والواقع أن « رسالة » أية وسيلة أو تكنولوجيا ما هي إلا تغير المقياس ، أو الإيقاع ، أو النماذج التي تحدّثها في الإبداع الأدبي ، فإذا سألنا هنا : ما هو مضمون الكلام ؟ يجيب « ماكلوهان » بأنه عملية تفكير « فعلية غير شفوية في ذاتها » والرسم التجريدي يمثل تعبيراً مباشراً لعمليات الفكر المبدع ، مما لو كانت نتاجاً لعقول إلكترونية . .

سادساً : انطلاق دراسات من مفهوم الوحدة والتنوع في الأدب العربي بناءً على أن الأدب العربي يمتلك بأصوله الممتدة قروناً طويلة من مقومات الوحدة مما يجعل التنوع في هذا الأدب استجابة طبيعية لمطالب الحياة اليومية ، فقام بتأصيل دراساته حول الوحدة ، والتنوع في الأدب العربي الحديث خاصة . والأسباب التي يرجع إليها التنوع والوحدة ، ومدى شمول هذه الأسباب بحيث تمتد إلى الحاضر والمستقبل ، ومدى التوازن بين التنوع والوحدة الفكرية في الأمة العربية . .

ويرى الدكتور شرف أن التنوع هنا لا ينبغي له أن يبعدنا عن الأصول الأساسية لوحدتنا الثقافية ، لأنها وحدها القادرة على استيعاب طموحنا وآمالنا القومية على مستوى الوطن العربي كله ، وهي أيضاً تمثل مشاركتنا كأمة عربية واحدة في بناء الحضارة الإنسانية . .

واتسمت دراسات الدكتور شرف في الأدب العربي الحديث بهذه النظرة إلى التنوع « في إطار » الوحدة . . فقدم دراسات جديدة عبرت الحواجز الإقليمية المصطنعة لتؤرخ للأدب العربي الحديث في الجزائر والخليج العربي ، والمملكة العربية السعودية ، ومصر ، والسودان ، والعراق على نحو ما يتضح في كتبه . .

وله العديد من الدراسات التطبيقية النقدية التي نُشرت في الصحف والمجلات العربية والأجنبية ، والتي أكد فيها على مفهوم الوحدة والتنوع أو « التنوع في الوحدة » ورفض الاتجاهات الإقليمية الضيقة في دراسة الأدب العربي الحديث ، من خلال التأكيد على عناصر الوحدة التي اتسم بها الأدب العربي في جميع عصوره ، القديم منها والحديث على السواء . .

والدكتور شرف يحرص في دراساته الأدبية والنقدية على تأكيد أن « التنوع » في الأدب العربى إنما يكون فى إطار « الوحدة » وإنه ليس هناك مجال لإحياء النزعات الإقليمية المفتعلة ، لأن « التنوع » فى هذا المفهوم يؤدى إلى تحقيق المفهوم العلمى للوحدة ، كما يكسبها دعماً وثراء فى إطار وحدة الثقافة العربية التى تفاهمت فيها مصادرها ، وتعاونت عواملها ، وتكاملت أركانها . .

وهكذا يمكن القول بأن دراسات الدكتور عبد العزيز شرف تنظر للأدب العربى الحديث على أنه نظام اجتماعى يصطنع اللغة العربية وسيلة اتصالية . . واللغة نفسها إبداع اجتماعى ، وعلى ذلك يؤكد أن التنوع فى الوحدة ليست طبيعة الأدب العربى الحديث فحسب ، ولكنها تمثل الإطار العام للأدب العربى فى جميع عصوره ، فحرص على دراسته من خلال دراسة قواعد الأدب وأجناسه الأدبية ، وخصائصه الفنية . .

الباب الخامس

النقد ومنهج للتجديد

- الفصل الأول : من أجل نظرية جديدة في النقد .
- الفصل الثاني : منهج في النقد .
- الفصل الثالث : في نقد القصة .

الفصل الأول

من أجل نظرية جديدة في النقد

- ١ -

حاول النقاد العرب القدماء تقديم نظرية نقدية لتفسير العمل الأدبي ، والحكم عليه ، وكانت محاولاتهم من أرفع ما بذلوه من جهود فكرية وأدبية ولغوية وإنسانية ، على طول العصور . . في التقديم ابتكروا ووضعوا الأصول والأسس والمناهج ، ثم جئنا في الحديث من بعدهم لنضيف وننظم ونحتذى ، فما تفسير ذلك ؟ وما الخطوات التي سار أسلافنا فيها ، ثم سِرَرنا من بعدهم في تأثر بهم أو بالنقاد الغربيين معهم ؟

سنحاول الجواب عن سير حركة إيجاد نظرية جديدة في النقد العربي القديم ، ونترك التفاصيل ، ونعقب على ذلك بتوضيح الخطوط العامة لسير حركة النقد العربي الحديث حتى اليوم .

- ٢ -

إن جماعات النقاد الأولين ، مثل : حماد (١٥٤هـ) ، وأبى عمرو بن العلاء (١٥٦هـ) . وخَلَف الأحرر (١٨١هـ) ، وأبى زيد (٢١٤هـ) ، والأصمعي (٢١٦هـ) ، وابن سلام (٢٣١هـ) ، حاولت ربط النقد الأدبي بحكم الذوق الذاتي التأثري ، فوفقت في خطواتها الذاتية نحو إيجاد منهج نقدي أصيل توفيقاً مذكوراً ومقدوراً .

وجاء الجاحظ ، ليقدم لنا - في إطار هذا المنهج التأثري الخاضع لأحكام الذوق - أفكاراً جديدة ، تدور حول فلسفة البيان وأصوله ، ووجوب مطابقتها لمقتضى الحال ، وتحقيقه لحاجات الفكر والأدب والمجتمع الملحة ، وللضرورات اللغوية والفنية التي لابد من احتواء أى منهج أصيل عليها ، وعلى أهم عناصر الجمال الأدبي التي يرشد

إليها الذوق . ونالت نظرية الجاحظ النقدية ذيوياً واهتماماً كبيرين من كل النقاد بعده .

ثم جاء ابن المعتز ليقدم لنا نظرية نقدية أخرى ، تدور حول فكرته البديعية الجديدة ، إذ رأى أن البديع يجب أن يكون هو المقياس النقدي الجديد ، الذي يخضع العمل الأدبي لأحكامه من ناحية ، ويسعى النقد لتفسير النص على ضوءه من ناحية ثانية ، وألف ابن المعتز المتوفى عام (٢٩٦ هـ) كتابه المشهور « البديع » عام ٢٧٤ هـ ، وقد ضمنه كل أصول مذهبه ، وعرض فيه للتشبيه والاستعارة والكناية والطباق والجناس والمذهب الكلامي وغيرها من صور البيان ، أو قل من صور البديع ، ولقيت النظرية في البديع عناية واهتماماً شديدين ، وأصبحت مناط تفسيرات كثيرة ، وشروح واسعة ، ومن البدهي أن قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) في منهجه النقدي الموضوعي ، الذي بسطه في كتابه « نقد الشعر » لم يخرج عن أصول هذه النظرية إلا في القليل .

وأصبحت تفسيرات الأمدى (٣٧١ هـ) في كتابه المشهور « الموازنة » ، والقاضى الجرجاني (٣٩٢ هـ) في كتابه « الوساطة » للعمل النقدي ومناهجه تحفل بكثير من آثار نظرية البديع ، مع رجوع شديد إلى حكم الذوق ، وإلى المواريث الأدبية والبيانية والنقدية ^(١) التي أطلق عليها اسم عمود الشعر من حيث أغفلت أحكام أبي هلال العسكري المتوفى نحو عام (٣٩٥ هـ) في كتابه المشهور « الصنائع » ، وابن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) في كتابه « سر الفصاحة » وابن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ) في كتابه « العمدة في صناعة الشعر ونقده » ، و أغفلت الذوق ، معتمدة على أصول قدامة ، ومن قبله ابن المعتز (٢٩٦) ، حول نظرية البديع .

- ٣ -

وحيال هذه الأفكار والنظريات النقدية الكثيرة ، التي لم تخل من أخطاء ، ولم يتركها الباحثون بدون تعليق ونقد ، فقد جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) صاحب

(١) كان ابن طباطبا صاحب « عيار الشعر » هو أول من نبه إليها وطبقها في نقده .

كتابى: « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، ليقدم لنا على ضوء النظريات النقدية السابقة ، نظريته الجديدة ، التى سهاها « نظرية النّظْم » ، والتى أضاف إليها كثيراً من التطبيقات النقدية الرفيعة ، وبنهاها على أساس فلسفة بيانية ذات أصول عربية تخالف الأسس التى بنيت عليها النظريات العديدة السابقة ، وللدّوق مكانه فى هذه النظرية حكماً وحارساً للحكم الأدبى الأصيل ، الذى يقصد به إثراء الفكر ، وإغناء اللغة ، والتجديد فى فهم البيان الأدبى ، وإرواء ظمأ المعرفة الإنسانية للبحث ، والكشف عن مقومات جديدة ، وقد وضع عبد القاهر ، فى كتابه « دلائل الإعجاز » مدى الحاجة الماسة إلى تقديم نظريته هذه فى النظم ، فأبان أنه لا بد منها كمنهج نقدى جديد ، للكشف بها عن أصول عظمة البلاغة العربية من جانب ، وعظمة بلاغة القرآن الكريم وإعجازه من جانب آخر ، وأكد ضرورة محاولته للتجديد فى فهم أصول البيان العربى والبلاغة الأدبية ، كما أكد أهمية ما وصل إليه فى هذا المضمار من أفكار ومناهج .

وعبد القاهر فى هذه النظرية مبتكر حقاً ، ومجدد أصيل ، وواضع لأهم نظرية فى النقد وأصول البيان .

وعنده لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى ، ولا بين الشكل والمضمون . فى النص الأدبى .

وبالبلاغة عنده فى النظم ، لا فى الكلمة المفردة ، ولا فى مجرد المعانى ، والنظم فى مذهبه مجموعة من العلاقات اللغوية ، بتعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض ، حيث يقتضى فيها آثار المعانى وترتيبها حسب ترتيب المعانى فى النفس ، لأن الفكر لا يتعلق بمعانى الكلمة المفردة مجردة عن خصائص الأسلوب وتوحيها فيها .

ويجمع اللغويون وكبار النقاد فى كل اللغات على ذلك ، وعلى أن الكلمة رمز لمعناها ، رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى ، وقيمتها فيما ترمز إليه ، وليست البلاغة فيها وحدها ، وهذه هى نظرية رمزية اللغة التى بحثها « فنيث » الألمانى بعد عبد القاهر بقرون طوال ، وعبد القاهر يتلاقى معه فى ذلك كل النقاد العالمين ، من

القدامى والمحدثين ، فإذا قال أفلاطون من قبل : ، إن الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة في صورة كلمة على السواء ، فالكلمة عنده معناها الفكرة ، إطلافاً ، وحين تعرض في الخارج ، فكل فكرة لا يمكن التعبير عنها تعبيراً دقيقاً إلا بكلمة واحدة ، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات خارجية تختلف حتى مع مرادفها اختلافاً ما ، فإنه يتبع ذلك أن استعمال سوى الكلمة التي ترتبط بفكرك يعد خطأ ، وتغير الكلمة معناه تغيير في الفكرة^(١) .

وكذلك تجد أرسطو يقول : إن عملية النطق مستلزمة لضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعاني (الخطابة لأرسطو - ١٤٠ ب س ١٥ - ٢٤) ، ويقول عبد القاهر : إنك تطلب المعنى ، وإن ظفرت به فاللفظ معك وإزاء ناظر (٤٩ دلائل الإعجاز) ، ويقول برجسون بعده بزم طويل : إنما نفكر بالألفاظ ، ويقول لاسل أبر كرومبي أستاذ النقد الإنجليزي في جامعة لندن^(٢) : على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ، ورمزاً لتلك التجارب ، وعليه أن يجمع بين مقدرته على التعبير عما في نفسه بذلك الرمز وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء ، فما وظيفة الألفاظ في الأدب إلا أن تكون رمزاً . ويقول ميخائيل نعيمة في الغربال : لا قيمة للغة في ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة ، وقال متى بن يونس (٣٦٨هـ) من قبل للسيرا في (٣٦٩هـ) : « المعاني المدركة لا يتوصل إليها إلا باللغة » كما يروى التوحيدى في « الإمتاع والمؤانسة » .

وقد أخذ فرديناند دى سوسير رائد علم اللسان الحديث ، وأثنوان ميه عن عبد القاهر نظريته في العلاقات أو النظم ، فإنه من مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، ويقول سوسير : « إن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هي مجموعة من العلاقات » . واللغة عند عبد القاهر ومجموعة النقاد العالمين المحدثين لا تصبح لغة شعرية إلا حين يستعملها الشاعر ، لا

(١) ص ٢٧ و ٢٨ الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل .

(٢) ص ٣٤ و ٣٥ قواعد النقد الأدبي .

لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ولتقتضيات التعبير عن هذه التجربة .

وبذهب الناقد الإيطالي كروتشي (١٩٥٢م) إلى أن الحقيقة الجمالية لا تظهر في المضمون بل في الشكل الأدبي ، ومن ثم اعتد بالصورة ، وهو في هذا يتلاقى مع عبد القاهر الذى يعظم من شأن الصورة تعظيماً شديداً ، ويحدد كروتشي المضمون بأنه الأحاسيس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، أما الشكل عنده فهو صقلها وإبرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، ولا قيمة عنده في الشكل للكلمات المفردة من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الفن والصورة ، وهذا كله هو رأى عبد القاهر في كتابه (دلائل الإعجاز) .

وفصل النقاد العرب قبل عبد القاهر ، مثل ابن قتيبة ، وقدامة ، والعسكري ، وغيرهم بين اللفظ والمعنى ، وبين الشكل المضمون ، وبين الصورة والمحتوى ، فهما عندهم عنصران مستقلان تماماً الاستقلال ، ويؤكد ابن رشيق - مخالفاً لهم - أن اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، فلا يمكن الفصل بينهما ، فهما عنده متلازمان ، وكأن رأيه قريب من مذهب أرسطو في العلاقة بين اللفظ والمعنى .

وقد ربط عبد القاهر بين اللفظ والمعنى للنص ربطاً شديداً ، فالصورة والمضمون عنده هما وجهان النموذج الأدبي والفصل بينهما غير ممكن ، إذ ليس هناك صورة ومضمون ، بل هما شيء واحد ، فهادة العمل الأدبي وصورته لا يفترقان . وهذه هى فلسفة الجماليين ، من حيث ذهب الكلاسيكيون إلى رفع شأن اللفظ ، واهتم الرومانسيون بالمعنى ، وحرر دعاة الفن للفن النص الأدبي من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى الحاسة الجمالية فى القارئ ، ودعا الرمزيون إلى الاهتمام بالنغم وما توحيه الصور والألفاظ من رموز ومجازات عن طريق موسيقاها وأصواتها . وأكد الواقعيون اهتمامهم بالمضمون ومحتواه الاجتماعى أو الجماعى . وهكذا قرر عبد القاهر فى جرأة نقدية كبيرة وحدة العمل الأدبي ، وربط بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق ، فاللفظ عنده يستمد بلاغته من أنه ظل للمعنى ، والمعنى يستمد رمزيته من حيث إنه المادة

الغفل التي يصوغها اللفظ (١٦٢ النقد الأدبي - شوقي ضيف) ، وإذا كان الشعر صياغة عند الجاحظ ويؤكدده عبد القاهر فإن (مالارميه) الفرنسي لا يخرج عن ذلك حين يقول :

« الشعر لا يصنع من الأفكار ولكنه يصنع من الألفاظ (١) .

ولا يغفل عبد القاهر - بعد تأكيده لعلاقات النص ، ولرمزية اللغة وللجانب الجمالي في الصياغة - أهمية المعاني الثانوية في النص ودلالاتها الجمالية ، فهي التي تعطى للأسلوب دلالاته البلاغية ، وتمنحه قيمة الجمالية ، وكثير من المهارة الأدبية هو في إطلاق تلك المعاني الثانوية لتؤثر تأثيرها في الخيال ، وعبد القاهر يتلاقى معه في ذلك كل النقاد في مختلف الآداب ، يقول كرومبي : المعنى الذي نجده في معاجم اللغة للكلمة ما هو إلا النواة التي يتجمع حولها طائفة من المعاني الثانوية ، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعاني الثانوية ، لتؤثر تأثيرها في الخيال (٤ قواعد النقد الأدبي) وهذه المعاني الثانوية ذات أصالة كبيرة في الصورة الأدبية (٢) .

ومن كل هذه القيم صاغ عبد القاهر نظريته النقدية الجديدة ، أو فلسفته البلاغية والجمالية ، ونعجب عندما نتأمل كيف رد عبد القاهر المعاني إلى النظم بناء على مذهبه في رمزية اللغة ، وكيف نهج في نقد النصوص نهجاً تأثيرياً موضوعياً لينتهي إلى الذوق الذي يدرك الحقائق ويحس بالفروق ووجوه الكلام وأسراره ، فالأدب عند عبد القاهر فن لغوي ، وإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ ما يميز الأدب عن غيره من الفنون كما يقول مندور (١٥٥ في الميزان الجديد) .

وهذه النظرية الجديدة عند عبد القاهر ، بما اشتملت عليه من تطبيقات وشروح لم يعرض لها أحد قبله بمثل هذه النظرة العميقة ، والفهم النقدي الأصيل ، والذين يرجعون هذه النظرية إلى الجاحظ ، أو إلى الواسطي (٣٠٦ هـ) صاحب كتاب : «إعجاز القرآن في نظمه » أو إلى متى بن يونس في مناظرته للسيرافي التي رواها التوحيدي

(١) ١٠٩ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٢) ٤٥ الشعر المعاصر - السحرتي ١٩٤٨ .

في كتابه : (الإمتاع والمؤانسة) ، لا شك أنهم مفردون ، وكذلك الذين يحاولون في جَوْرِ رد نظرية عبد القاهر إلى أرسطو ، لاشك أنهم أشد ظلماً للحقيقة ولكانة عبد القاهر ونظريته في مناهج النقد العربي العالَمى .

ويكفى عبد القاهر شرفاً أن آراءه النقدية - منهجاً وتطبيقاً - ذاعت في كل مكان من العالم العربي ذيوعاً كبيراً ، حتى صار مثل الرازى (٦٠٦هـ) والسَّكَّاكِي (٦٢٦هـ) ، وابن الزمِّلَكَانِي ، والسَّعْد ، والسَّيِّد الجرجاني ، وغيرهم ، من شُرَّاح مذهبه ، وعالة عليه ، وعلى أفكار أساتذهم عبد القاهر التي تدرس حتى اليوم ، وهى موضع اهتمام النقاد ، والأدباء .

■ ٤ ■

ويجىء ابن الأثير (٦٣٧هـ) صاحب كتاب (المثل السائر) ، ثم حازم القرطاجنى (٦٨٤هـ) صاحب كتاب (مناهج البلغاء) ، وفي كتاباتهم كثير من التأثير بالمناهج السابقة^(١) ، وبخاصة بمنهج عبد القاهر وبأفكاره النقدية الجديدة ، التي تعد أسسها وأصولها أحدث نظرية نقدية عربية حتى اليوم ، ويجعل شكرى عياد في تحقيقه لكتاب «الشعر لأرسطو بترجمة متى بن يونس» حازماً يقف على قمة النقد العربي في عصره ، بما لقح به البيان العربي من أصول أرسططاليسية .

أعتقد أن النقد ، وهو « فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة »^(٢) أولى به أن يقتصر على دراسة النصوص بدلا من إقحام الفلسفة على الأدب . .

(١) عند حازم تأثيرات كثيرة بكتاب « فن الشعر » لأرسطو .

(٢) وهو مذهب عبد القاهر - ويقول منزوني أخيراً : إن كل عمل فنى يمثل حالة خاصة ، ويجب أن يحكم عليه باعتباره حالة خاصة (١٨٣ قواعد النقد الأدبى) .

الفصل الثاني منهج في النقد

- ١ -

الأدب فن لغوى ، تحتل فيه اللغة المنزلّة الأولى ، لذلك لن يكون أدبياً مَنْ لم يقف على أصول اللغة وفروعها ، بدءاً من المفردات اللغوية إلى قواعد اللغة : نحوها وصرفها ، إلى جمالياتها وبلاغتها ، إلى تذوقها والمتعة بإبداعات أدبائها ، إلى الإلمام بفنونها وأشكالها ونظرياتها ومدارسها ، إلى القدرة على الحكم على النص الأدبي ، والاحتكام في هذا الحكم إلى مذهب بعينه ، ولدينا ناقد عربى قديم كان أعظم من استطاع بعقبريته أن يكشف لنا أن الأدب فن لغوى قبل كل شيء ، وأن الاحتكام فيه يجب ألا يخرج عن نطاق اللغة وتفسيراتها ، وهذا الناقد قديم حديث ، قديم بقدم ميلاده ، وحديث لأن نظرياته حول الأدب والنقد لا تزال معنا ، ولا تزال تسائرنا خطوة بخطوة حتى اليوم . هذا الناقد العربى هو عبد القاهر الجرجانى الذى أشرنا إليه آنفاً فى أكثر من موضع فى هذا الكتاب ، وهو صاحب كتاب « أسرار البلاغة » و « ودلائل الإعجاز » .

والنقد العربى القديم متعدد النظريات والمذاهب والتيارات ، فهناك نقد للمعنى ، ونقد للمضمون ، ونقد للشكل ، ونقد للفظ ، وهناك نقد للصورة ، ونقد لموسيقى الشعر ، ونقد يتكئ على مذهب البديع ، وآخر يرجع إلى عمود الشعر ، وآخر يعتد بالنظم .

الأصمعى (٢١٦هـ) وضع فى الشعر مقياساً لفحولة الشعراء .

وابن سلام (٢٣١هـ) وضع أساساً لطبقات الشعراء .

والجاحظ (- ٢٥٥هـ) وضع أساساً لنظرية للأسلوب ، معتداً في النقد باللفظ والمعنى .

وابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦هـ) وضع أساساً لنظرية البديع في النقد العربى .

وقُدّامة (- ٣٣٧هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعى في النقد العربى .

وابن طباطبا (٣٢٢هـ) وضع أساساً منهج النقد التأثرى - وطبق ذلك المنهج .

والآمدي (- ٣٧١هـ) صاحب كتاب الموازنة ، وضع نظرية عمود الشعر في النقد وطبقها تطبيقاً باهراً .

والقاضى الجرجانى (٣٩٢هـ) صاحب كتاب « الوساطة » بجعل الذوق الأدبى هو الحكم فى جميع مشكلات النقد والبيان .

وعبد القاهر الجرجانى (- ٤٧١هـ) ، وضع نظرية النظم ، وتطبيقاته عليها وقد نالت الإعجاب ، وكتابه « الأسرار والدلائل » هما أساس النظرية البلاغية العربية ، وقد صاغها السكّاكى صياغة منطقية أحالها بها إلى قواعد عامة ، وعلوم ثلاثة متميزة هى أساس الثقافة النقدية العربية القديمة . .

وترشدنا بحوث عبد القاهر فى كتابيه إلى حقائق كثيرة فى النقد والبيان ، سوف نعرض لها فى هذا المجال .

ومن أهم هذه الحقائق :

١ - الأدب فن لغوى ، لأن إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره ، ويبدأ ناقدنا بنظرية فلسفية فى اللغة ثم ينتهى إلى فن الذوق الشخصى ، الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب ، ولقد بنى من تفكيره اللغوى نظرية متكاملة فى النقد ، وعنده أن الألفاظ فى ارتباطها هى التى تكون فى النص مجموعة الصور التى تنقل لنا الفكرة أو التجربة ، لذلك فاللفظ عنده له أهميته التى لا تُجحد فى العمل الأدبى ، وكذلك المعنى لا يمكن أن نغفله فى تقديرنا للإبداع الأدبى والشعرى ، ويسير بنا اللفظ والمعنى مرتبطين إلى النظم الذى هو علاقات أسلوبية بين الألفاظ ،

والذى هو خلاصة فلسفة نظرية التحليل اللغوى عند الفلاسفة اللغويين المعاصرين .

٢ - لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى .

٣ - الالتفات إلى بلاغة الصورة .

٤ - الاهتمام بالجملة المركبة وبلاغتها ، ومن ثم كان بحث الوصل والفصل الذى ابتكره عبد القاهر وأجاد فيه .

٥ - أهمية المعانى الثانوية فى الأسلوب .

٦ - بحث مقدمات قضية الإعجاز القرآنى .

٧ - الكشف عن أن اللفظ رمز لمعناه .

٨ - الاعتماد على الذوق فى مختلف الأحكام النقدية ، مما جعل عبد القاهر من أئمة النقد التأثيرى .

٩ - خاصية الأسلوب وملكية كل أديب لأسلوبه ، وهذا الأسلوب هو ذروة النظم ، وهو الذى يميز بين موهبة وموهبة ، وبين شاعر وشاعر .

١١ - تقرير نظرية بناء الاستعارة على التشبيه ، وقرب الشبه فى أسلوب الاستعارة .

٢ -

إن نظرية النظم التى قررها عبد القاهر فى كتابه الحافل « دلائل الإعجاز » تسبق فكر سان سوسير فى نظرية التحليل اللغوى بأمد طويل ، وليس هناك مجال للدهشة إذا ما وجدنا تطابقاً مثيراً بين آراء عبد القاهر وفكر بعض اللغويين المعاصرين .

إن العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ - كما فى « دلائل الإعجاز » - هى موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه عبد القاهر بالنظم ، أو ما يعبر عنه النقاد بالشكل ، مع خلاف كبير بين النقاد فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون .

ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص يتكون الأسلوب ، الذى تظهر فيه

البلاغة أو الجمالية وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسير السويسرى ، الذى ذهب إلى أن اللغة ليست إلا مجموعة من الألفاظ يقتضى فيها آثار المعانى وهذا هو ما يذهب إليه النقاد المحدثون ، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر أو الأديب تصبح لغة شعرية أو أدبية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ولتقتضيات التعبير عن هذه التجربة . . وعند عبد القاهر أن كل تركيب فى الأسلوب إنما يتبع المعنى ، ويتغير تبعاً لتغيره ، وكل زيادة على جُزْأَيِ الجملة يتغير معنى الجملة بها ، والبلاغة عنده لا ترجع إلى اللفظ وحده ، ولا إلى المعنى وحده ، بل إلى الشكل ، وذلك هو رأى « كروتشيه » الذى يجعل الحقيقة الجمالية فى الشكل لا فى المضمون ، ولا قيمة للفظ المفرد عنده . والمعنى عند عبد القاهر هو المضمون عند الجمالين ، ومن الجمالين من يجعل المعنى هو الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى الصورة الأدبية ، وهذا رأى « كروتشيه » ومنهم من يجعله هو التعبير أو الحقيقة النفسية المتجلية فيه ، والشكل هو النظم أو الصورة ، أو هو صقل الأحاسيس وإبرازها فى تعبير بليغ .

وإذا كان الكلاسيكيون يرفعون من شأن اللفظ ، فإن الرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ .

ودعاة مذهب الفن للفن يحرون النص الأدبى من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى فينا حاسة الجمال .

ودعاة الرمزية لا يهتمون إلا بما توحيه الألفاظ والصور من رموز ومجازات ، فى حين نجد دعاة الفلسفة الجمالية ومنهم « كروتشيه » - يؤكدون على وحدة العمل الأدبى ، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة ، وهذه هى فلسفة عبد القاهر الجمالية ، وقد كان النقاد قبله يجعلون كُلاً من اللفظ والمعنى عنصراً مستقلاً من عناصر البلاغة الأدبية ، وذلك من مثل ابن قتيبة وقُدامة ، وسار ابن رشيق خطوة أخرى فى كتابه « العمدة » ، فأكد أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فهما عنده متلازمان ، وهذه هى نظرية النقد اليونانى القديم .

وعند النقاد الغربيين المحدثين أن الفصل بين الصورة والمضمون غير ممكن ، لأنها وجهها النموذج الأدبي ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شيء واحد ، فلا فارق بين اللفظ والمعنى في أى نموذج أدبي ، إلا إذا جعلنا المعنى هو الأساس الأول عند الأديب قبل أن تستوى في الصورة ، وهذه لا شأن لنا بها ، إنها الشأن في المعانى التى يحتويها النموذج الأدبي ، وهى لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، وإنما يتم وجودها حين تصاغ ، فمادة النموذج وصورته لا تفترقان ، فهما كل واحد ، وهذا هو رأى عبد القاهر دون زيادة أو نقص ، وعبد القاهر من أجل النقاد العرب الذين اهتموا إلى العلاقات بين الألفاظ والمعانى فى الأدب وسماها النظم ، وهو ما اهتمدى إليه أعلام الفلسفة الجمالية فيما بعد . .

وفلسفة عبد القاهر النقدية فى النظم هى فلسفة كروتشيه الجمالية ، فالأسلوب عنده ليس سرّاً لألفاظ ، بل ترتيباً لمعانيها وفق ترتيبها فى الذهن ، فاللفظ عند عبد القاهر هو رمز للفكرة ، أو المعنى ، أو العاطفة ، أو التجربة ، وقيمتها فيما يرمز إليه . . . وعبد القاهر يتلاقى فى ذلك مع كل النقاد العالميين ، فعندما يؤكد عبد القاهر على أن اللفظ لا يمكن أن يثير فى نفوسنا شيئاً ما لم يكن فى ذهننا صورة ، اللفظ رمز لها ومحرك^(١).

ويقول إنك تطلب المعنى ، فإذا فُزّت به فاللفظ معك^(٢) ونجد أفلاطون قبله يقول : « الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها » . وأرسطو يقول كذلك : « اللفظ مستلزم ضرورة للتفكير » .

ويؤكد لنا نقاد الغرب أن وظيفته الألفاظ فى الأدب أنها رمز ، ومدرسة الرمزية اللغوية فى أوروبا معروفة .

ويقول ميخائيل نعيمة فى الغربال : « لا قيمة للغة فى ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة » .

(١) ص ٤٢١ - دلائل الإعجاز .

(٢) ص ١٢٢ - المصدر السابق .

ولا يغفل عبد القاهر قيمة المعانى الثانوية ودلالاتها الجمالية فى النص سواء كانت معانى لزومية أم من متبعات التراكيب ، أو أثراً لرموز صوتية ، أم إيجاءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالته البلاغية ، وتمنحه القيمة الجمالية . . وعبد القاهر يتلاقى فى ذلك مع كبار النقاد العالميين .

٣ .

وقد كان القرنان الثامن عشر ، والتاسع عشر فى أوروبا يُطلق على كل منهما عصر النقد ، وجاء القرن العشرون فاستحق هذا اللقب أيضاً ، بكثرة النقد والفلسفات النقدية فيه . .

وفى القرن التاسع عشر نشأت مدارس للنقد حتى أن « إليوت » وصفها عام ١٩١٩م بالفوضى ، وقد نشأت جميعها من مصدر واحد ، هو الحركة الرومانتيكية التى اصطبغت بها أغلب الإبداعات الأدبية والفنية ، وهى الحركة التى تميزت بتمجيدها للفرد ، ومهمة النقد فى مذهبها هى أن يوضح لنا مدى صدق التعبير عند الأديب ، أو مدى إبانة العمل الأدبى عن شخصية كاتبه ، وعن صدق عواطفه . وعَرَفَ شعراء ذلك المذهب الأدب بأنه الانسياب التلقائى للمشاعر ، وأهم مقياس عندهم للحكم على العمل الأدبى هو الإخلاص ، أى إخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فيما يكتب ، فالأدب تعبير عن الكاتب ، والنقد كذلك تعبير عن الناقد ، ومن ثم نشأت فى النقد مدرستان : المدرسة النفسية والمدرسة العاطفية .

وجاء بعض النقاد يدافعون بحماس عن النقد بلا مبادئ ، لأن النقد فى رأيهم ذاتى وليس علماً ، ومن هؤلاء « روبسون » .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شىء سائد فى القرن التاسع عشر ، إلا أنها أخذت أشكالاً مختلفة . . وأخذ معها النقد طريقه إلى التجديد ، ففى أواسط هذا القرن نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة والمجتمع ، فقامت مدارس النقد التاريخية ، والاجتماعية . والمادية الجدلية .

وأصحاب هذه المدارس لا يعينهم العمل الفنى فى ذاته أو لذاته ، بل لما يعبر عنه ،

سواء أكان ذلك نفسية الفنان أم عواطفه ، أم البيئة الاجتماعية أم الاقتصادية .

وجاء « كروتشي » فذهب إلى أنه ليس صحيحاً أن كل فن تعبير ، بل الصحيح العكس ، أى أن كل تعبير فن ، ومهمة الناقد عنده ليست في الكشف عما يُعبر عنه العمل الفنى ، بل أن يرى العمل الفنى في ذاته ولذاته ، فلا يقيسه بمقاييس خارجة عنه ، سواء أكانت هذه المقاييس تاريخية ، أم اجتماعية ، أم خلقية ، فكل مالا ينبع من العمل الفنى نفسه يجب أن يستبعد ، لأنه دخيل عليه .

ويؤكد « كروتشي » على وحدة العمل الأدبى ، وعلى تطابق الشكل والمضمون ، ورفض الفكرة القائلة بإمكان وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة

ومن حيث وقف « فاليرى » في فرنسا كان على النقيض من « كروتشي » في إيطاليا ، فلا شىء عنده غير الشكل ، وهو المذهب الذى نادى به « جوته » من قبل ، حيث كان الشكل عنده هو السيد دائماً ، وهو مذهب ذائع في أدبنا العربى القديم .

أما « إلبوت » فذهب إلى أن الشكل والمعنى هما الشىء نفسه ، فالتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون هو في رأيه سر بلاغة الأسلوب في الشعر ، وهو رأى « ريتشاردز » . وبعد الحرب العالمية الأولى نادى « إلبوت » بنظريته أن العمل الفنى تعبير عن نفسه ، وبذلك حطم ما تبقى من آثار الرومانسية العلمية في الأدب ، وأرسى المفهوم الرئيسى الذى يقوم عليه النقد المعاصر .

وقد تعددت في القرن العشرين مذاهب النقد للأدب تعدداً كبيراً ، ما بين كلاسيكية ، ورومانسية ، ورمزية ، وسيرالية ، وواقعية ، وإنسانية ، ووجودية ، وجماعة نقد الوعى التى قامت في فرنسا باتجاه سيرىالى محض .

وجاءت الأسلوبية والبنوية أخيراً تملأن بضجيجهما الساحة النقدية بلا حساب ، و « سوسير » هو الذى أرسى قواعد الأسلوبية .

وتؤكد الأسلوبية أن الفصل بين لغة الأثر الأدبى ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته . كما تركز البنوية ارتكازاً شديداً على اللغة . . وأعلن أحد أعلامها وهو « تشومسكى » نظرية التحويل ، ونادى بنقل العلوم اللغوية - وفي

مقدمتها علم النحو وعلم النظم بخاصة - من العلوم النظرية إلى العلوم التطبيقية ، وهو ما سار عليه عبد القاهر في الدلائل .

وظهر في أمريكا خصوصاً للنظرية التحويلية ، من أبرزهم « مايكل » الذي ثار على أستاذه « تشومسكى » الذى يعد مؤسس علم اللغة الحديث ، وما انفك اتباعه ومريدوه يضيفون ويجددون دون الوصول إلى نظرية متكاملة مثلى .

لقد استعار النقد من علم اللغة الكثير من المذاهب والأطر النظرية كما استعار النقد العربى من نقدنا العربى الكثير أيضاً .

■ ٤ ■

وبعد : فإننى لا أبعد عن مذهب عبد القاهر في النقد وفى النظرية الجمالية فى النقد ، وفى أن النقد رأى تأثرى لا موضوعى .

وأؤكد على ضرورة :

١ - التفوق اللغوى .

٢ - ممارسة التعامل مع الإبداع الأدبى طويلاً .

٣ - التعامل مع التراث النقدى العربى تعاملأ عميق الجذور .

٤ - الدعوة إلى تدريس العلوم التالية فى كليات الآداب :

١ - علم الأسلوب .

٢ - علم النقد والموازنة .

٣ - علم إعجاز القرآن .

وإذا كانت هناك قواعد لنقد القصة ، والمسرحية ، والمقال الأدبى ، والملحمة ، وغيرها ، فإننا نقف أمام النقد الأدبى طويلاً ، ونقول إننا نؤمن بضرورة النظر إلى النص نظرة متكاملة ، تجمع فى النقد بين المذهب الفنى واللغوى ، والمذهب الجمالى ، وتؤمن بأن الأدب فن لغوى قبل كل شئ ، وبأن النقد فن تأثرى ذاتى ، وتجرد الإبداعات الأدبية عن رطانة العامية والابتذال والسوقية والحوشية جميعاً ، وترتفع إلى مستوى الأدب الرفيع الخالد .

النقد ودوره في الأدب العالمي

إن دور النقد الأدبي في عالمنا المعاصر وفي الآداب العالمية دور كبير حقاً ولكن النقاد يقفون بين التفاؤل والتشاؤم حول مستقبل النقد في الآداب المعاصرة .

« فكروتشييه » يتفاعل بمستقبل كبير للنقد ، في حين يقف آخرون موقف المعارض .

و « كروتشييه » فيلسوف وناقد إيطالي . ظل طوال النصف الأول من القرن العشرين . يعد أبرز المفكرين الإيطاليين وأعظمهم . كما اعتبر المؤسس لتيار فكري هام ، كان هو الوجه البارز في الفكر الأوروبي - والغربي عموماً المناقض لكل من الماركسية والوجودية خصوصاً في مجالات : فلسفة التاريخ ، وفلسفة الجمال ، بالإضافة إلى المنطق الذي نازع فيه أهمية الوضعية المنطقية في الفكر الغربي ولكن تأثيره كان أعظم ما يكون على الاشتراكيين غير المؤمنين بالتصور الماركسي اللينيني للتاريخ - في دراساته عن مادية ماركس التاريخية ، وتعاضم تأثيره أيضاً في ميدان النقد الفني عموماً ، والأدبي خصوصاً .

في كتبه : علم الجمال : علم التعبير واللغويات العامة ، المنطق : علم الفكر الخالص ، فلسفة التطبيق العملي ، نظرية علم التاريخ وتاريخه ^(١) وفي مقالاته التي نشرها في مجلته : لاكريتيكا (أو النقد) التي ظل ينشرها على نفقته طوال ٤١ عاماً . بشر كروتشييه أساساً بأن للإنسان نوعين من النشاط النظري أو المعرفي : أولهما إدراكي يدرسه علم المنطق ، والآخر حدسي أو بديهي يعبر عنه الفن ويدرسه علم الجمال . أما الحدسي فهو تجربة مباشرة لا نعيها إلا بالتعبير عنها . والفن هو أرقى أنواع التعبير عن تلك التجربة . ويهمننا من دراسته للمنطق ، وللعلم الإدراكية عموماً (كما وصفها)

(١) عن الأهرام ١٠ / ١ / ١٩٨٩ .

تأكيده أن التاريخ هو مجال نمو الروح الانساني : أو وعى الفلسفة بنفسها حيث الفلسفة هي اسمى نشاطات العقل ولا يعادلها إلا ما يعبر عنها ، أى الفن نفسه وميز «كروتشيه» بين نوعين من النشاط العملى : الاقتصادى الذى يسعى إلى غايات عملية جزئية . . والاخلاقى الذى يسعى إلى هدف كونى وشامل . وفى هذه النقطة كان تأثير كروتشيه القوى على جرامشى وغيره من أصحاب الاشتراكية العلمية الذين رفضوا تفسير ماركس الاقتصادى لحركة التاريخ وأكدوا أهمية العوامل الفكرية والثقافية (أو الأخلاقية فى النهاية) وكروتشيه متفائل بمستقبل النقد العالمى وبأنه سيكون أقدر على إصدار الحكم النقدى السليم ، وعلى التأثير فى المدارس النقدية الأدبية المتنافرة . ولكن بعض النقاد يتشاءمون من مستقبل النقد فى العالم عموماً .

لما كان الإنتاج الأدبى المعاصر فى العالم لا يكف عن التجدد والتزايد فقد أدى الأمر إلى ضرورة مواجهة قضية ملحة تتبلور فى البحث عن ميزان يصلح للحكم على هذا الإنتاج الأدبى ، ويتمثل هذا الميزان فى النقد والنقاد .

فأين نحن الآن من النقد البناء القريب من المنهجية العلمية ، أين نحن من الناقد المسئول عن خلق الأديب ، وهل النقد يمر بأزمة تقترب من مرحلة الانهيار وإذا كان الأمر كذلك فما هى أسباب هذه الأزمة ؟ .

إن كل هذه التساؤلات تجيب عليها صفحات الكتاب الذى صدر تحت عنوان «النقد الحديث» ومؤلفه بيير داكس .

وتطالعنا الصفحات الأولى من الكتاب بدور الناقد الذى ينحصر فى تحليل العمل الأدبى ، بصرف النظر عن شخصية صاحبه هادفاً فى نهاية الأمر إلى صقل الذوق الأدبى للجمهور القارئ وإفساح المجال للموهبة الأدبية القادرة على العطاء ورصد كل ما يستجد فى مجال الأدب من موجات أدبية ، والتنبيه بمدى استمرارها أو اختفائها ، على سبيل المثال موجات العبث والغضب .

من هنا تتضح أهمية دور الناقد فى خلق مناخ فكرى وأدبى ملائم ، غير أنه قد يبرز إلى الذهن تساؤل :

هل الناقد مسئول عن خلق الأديب أم العكس ؟ الواقع أن كليهما يحمل على عاتقه مسئولية خلق الآخر ، فالعطاء المستمر للأديب هو المسئول الأول عن إتاحة الفرصة لظهور الناقد على الساحة الأدبية ، أما دور الناقد فهو دور القاضى الذى يحكم على العمل الأدبى بما من شأنه أن يرفع الأديب فيتدفق عطاؤه أو يتلاشى وجوده فيضطر إلى الانسحاب لأديب آخر ينتظر دوره فى الحكم .

إذن أين تكمن أزمة النقد ؟

يرى المؤلف أن الساحة الأدبية اتسمت فى العصر الحديث بوجود عدد من مذاهب النقد وكان من المنتظر تبعاً لذلك أن تتسع دائرة النقد وتستوعب كل الاعمال الأدبية ، غير أن العكس هو السائد ، فعلى سبيل المثال لم تتمكن الواقعية أن تطوع من أحكامها التى تقترب من حد الهدم كما أن الدادائية ضيقت من مجال النقد إلى حد اقتصره على الشعر ، ويمكن القول بأن السمة الرئيسية التى أصبحت تميز النقد الحديث هى سمة المجاملة والدوران فى فلك ما يعرف بنظام الشللية ، مما كان له أبلغ الأثر فى الأحكام التى يصدرها النقد على كل عمل أدبى .

ومن هنا يطرح المؤلف سؤالاً آخر ، وهو : كيف يمكن التأكد من صحة أحكام النقد ؟ إن الحقيقة التى لا بد أن ندركها هى أن النقد فن وليس علماً نستطيع أن نتأكد من صحة نتائجه ، وعلى أية حال فإنه يمكن التأكد من صحة أحكام النقد بمدى تماسكها وقدرتها على تفهم العمل الأدبى وتفسيره وتحليله وتحديد مواطن القوة والضعف فيه . غير أن المناادة بأن يكون الناقد موضوعياً قد يكون أمراً مستحيلاً . إلا أننا يمكن أن نطالبه بأن تكون أحكامه قريبة من الموضوعية وبعيدة عن القرارات الهدامة .

وأخيراً ، فإن وظيفة النقد وظيفه خطيرة لأنها هى المسئول الأول عن نجاح أو فشل الأديب ، وإذا اعتبرنا أن نجاح الأديب يعنى مزيداً من الأعمال الأدبية التى تشارك مع غيرها من المؤلفات فى بناء صرح النهضة الفكرية والحضارية فى العالم لأدركنا مدى خطورة مهمة النقد والنقاد فى شتى أنحاء العالم . . !

الفصل الثالث

في نقد القصة

يبدأ نقد القصة بالنظر إلى مايلي :

١ - الحكاية في القصة هي مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهي بنتيجة .
والحكاية لابد أن تكون ثمرة تجربة إنسانية موضوعية ، في حين تكون تجربة الشاعر ذاتية ، وهذه التجربة العميقة تستلزم صدق الواقع بسياق الأحداث على طريقته المقلنة واقعياً وفنياً .

وموضوع الحكاية في القصة يشمل كل موضوع ، حقيراً كان أم جليلاً ! ويولى كتاب القصة الإنسان باعتباره نموذجاً لطبقة من طبقات المجتمع عناية خاصة . فيدرسونه منفرداً أو في الأسرة دراسة قصصية ، كما فعل نجيب محفوظ في قصته خان الخليلي ، مثلاً .

ولابد أن تكون الحكاية في القصة ذات وحدة عضوية كالوحدة العضوية في القصيدة وفي المسرحية ، فالحدث والصراع ، وترتيب الحوار ، وتقديم الشخصيات ، والتعميم المتسلسل كل ذلك له مكان في القصة .

٢ - أما الغرض من القصة فله طرق متشعبة ، وقد تبدأ القصة بأول الحوادث فيها ، وقد تبدأ بنهايتها ، وقد تبدأ بالذروة .

٣ - والعنصر القصصى في الحكاية ووصف المجال الذى تتحرك فيه الشخصيات كل ذلك له دوره في العمل الفنى القصصى . أما تدخل المؤلف تدخلاً بارزاً في الحوار بالشرح أو التعليل مستقلاً في ذلك عن الحوار والحديث النفسى فذلك معيب .

٤ - واختيار الأحداث التى تتكون منها عناصر القصة ، ثم اختيار الشخصيات

التي تؤدي هذه الأحداث على الطبيعة ، ثم اختيار الزمان والمكان المناسبين لوقوع الحدث من الشخصيات ، ثم الأسلوب الذي تسرد به الحادثة ، كل ذلك له مكان في العمل الفني في القصة ، وفي المسرحية يتمثل السرد في الحوار الذي يجري بين الشخصيات ، أما في القصة فهناك طرق ثلاث للسرد : الطريقة المباشرة أو الملحمية ، وطريقة السرد الذاتي ، وطريقة الوثائق ، فالطريقة الأولى يكون القاص فيها مؤرخاً يسرد من الخارج ، والثانية يكتب القاصُّ فيها على لسان المتكلم ، والثالث تتحقق القصة عن طريق الخطابات أو اليوميات والحكايات والوثائق .

■ ٢ ■

والقصة تحدث لتؤكد فكرة وغاية ، والفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة ، وغاية العمل هي أوله دائماً كما يقولون .

وهناك أمثلة كثيرة للنقد القصصى ، كنقد عز الدين إسماعيل لقصة « أنا الشعب » التي ألفها محمد فريد أبو حديد ، ويدور هذا النقد حول تحليل القصة ، ودراسة طريقته في السرد ، وتحريك الشخصيات ، والغرض منها ، والبناء الفني للقصة فيها ، وسوى ذلك (١) .

ويدرس الدكتور القط القصة نفسها دراسة نقدية في كتابه « في الأدب المصري المعاصر » (٢) .

وقد درس السحرتي فن القصة القصيرة في كتابه « الفن الأدبي » .

(١) ١٧٩-٢٠٥ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

(٢) راجع : ص ١٢١ وما بعدها من كتاب « في الأدب المصري المعاصر » للدكتور عبد القادر القط ، والمداخل في النقد الأدبي لغنيمي هلال .

خاتمة الكتاب

هذا هو كتاب « مدارس النقد العربى الحديث » تناول أهم جوانب نقدنا الأدبى المعاصر ، وأهم القضايا التى أثارها النقاد المعاصرون ، والكثير من مشكلاتنا النقدية ، كما تناول مذاهب النقد الحديث ومناهجه وأصوله ، وما أفاده من النقد العربى القديم ، ومن النقد الغربى الحديث . . إلى غير ذلك من بحوث ودراسات ومسائل غاية فى الأهمية والدقة معاً .

ولا أستطيع أن أقول شيئاً فى هذه الدراسات ، ولا أن أضيف إليها هنا جديداً ، وبحسبى ذلك ، وأن أكون قد أديت كل ما أحب أن أؤديه ، وقلت ما كان ينبغى لى أن أقوله ، من آراء وأفكار ودراسات .

والله ولى التوفيق ، وهو الهادى إلى سواء السبيل ، وما توفيقى إلا بالله .

المؤلف

مصادر الكتاب

- ١ - ابن المعتز وتراثه : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ٢ - الإيضاح فى البلاغة - شرح محمد عبد المنعم خفاجى .
- ٣ - ابن الرومى - حياته من شعره : عباس محمود العقاد .
- ٤ - أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية : بدوى طبانة .
- ٥ - أثر القرآن فى تطور النقد إلى القرن الرابع : محمد زغلول سلام .
- ٦ - الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا - ترجمة محمد مصطفى بدوى .
- ٧ - الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين : الأب لويس شيخو .
- ٨ - الأدب ومذاهبه : محمد مندور .
- ٩ - الأدب الفرنسى : حسيب الحلوى .
- ١٠ - الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال .
- ١١ - الأدب المقارن : نجيب العقيقى .
- ١٢ - أدب المهجر : عيسى الناعورى .
- ١٣ - آراء فى الشعر والقصة : خضر الولى - مطبعة دار المعرفة - بغداد ١٩٥٦ .
- ١٤ - أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى - تعليق رشيد رضا ، وأحمد المراغى . وخفاجى .
- ١٥ - الأسس الفنية للنقد : عبد الحميد يونس .
- ١٦ - أسس النقد الأدبى عند العرب : أحمد أحمد بدوى .
- ١٧ - الأسس الجمالية فى النقد العربى - عز الدين إسماعيل - القاهرة ١٩٥٥ .

- ١٨ - الأسلوب : أحمد الشايب .
- ١٩ - الأصول الفنية للأدب : عبد الحميد حسن .
- ٢٠ - أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب .
- ٢١ - إعجاز القرآن للباقلاني - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - دار الجيل - بيروت .
- ٢٢ - أعاصير مغرب : للعقاد .
- ٢٣ - أغاني أبي شادي : أحمد زكي أبو شادي .
- ٢٤ - الأقصوصة في الأدب العربي الحديث : عبد العزيز عبد المجيد .
- ٢٥ - « إيون » لأفلاطون - ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماري .
- ٢٦ - ألوان : طه حسين .
- ٢٧ - البديع لابن المعتز - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - ١٩٤٥ القاهرة .
- ٢٨ - البدائع زكي مبارك .
- ٢٩ - بعد الأعاصير : عباس محمود العقاد .
- ٣٠ - البلاغة العربية : سيد نوفل .
- ٣١ - البلاغة العصرية واللغة العربية : سلامة موسى .
- ٣٢ - البناء الفني للقصة العربية . محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٣٣ - بين الأدب والنقد : محمد خفاجي ، محمد نايل .
- ٣٤ - البيان العربي : بدوى طبانة .
- ٣٥ - البيان والتبيين : أبو عثمان الجاحظ - بتحقيق عبد السلام هارون ، وتحقيق السندوبى أيضاً .
- ٣٦ - تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي : أحمد الإسكندري .
- ٣٧ - تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده : رشيد رضا .

- ٣٨- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد إبراهيم- ١٩٣٧ - القاهرة .
- ٣٩- التطور والتجديد في الشعر الأموي : شوقي ضيف القاهرة ١٩٥٩ .
- ٤٠- توفيق الحكيم الفنان الحائر : إسماعيل أدهم .
- ٤١- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : بدوى طبانة ١٩٦٤ .
- ٤٢- تيارات أدبية بين الشرق والغرب : إبراهيم سلامة .
- ٤٣- ثقافة الناقد الأدبي : النويهي .
- ٤٤- ثورة الأدب : محمد حسين هيكل .
- ٤٥- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث : د . عبد العزيز الدسوقي .
- ٤٦- جدد وقدماء : مارون عبود- دار الثقافة ببيروت .
- ٤٧- الحاشية الكبرى : الدمهورى .
- ٤٨- حافظ وشوقي : حسن كامل الصيرفي .
- ٤٩- حافظ وشوقي : الدكتور طه حسين .
- ٥٠- حديث الأربعاء : الدكتور طه حسين .
- ٥١- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : محمد غنيمي هلال .
- ٥٢- الحياة الأدبية في العصر الجاهلي : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٣- الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٤- الحياة الأدبية في العصر العباسي : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٥- الحياة الأدبية في الأندلس والعصر العباسي الثاني : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٦- الحياة الأدبية بعد سقوط بغداد : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٧- الحياة الأدبية في عصر بني أمية : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٨- الحيوان : أبو عثمان الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون .

- ٥٩ - خطوات في سبيل النقد : يحيى حقى .
- ٦٠ - دراسات في النقد الأدبي : محمد عبد المنعم خفاجى - ١٩٦٤ .
- ٦١ - دراسات في نقد الأدب العربى : بدوى طبانه .
- ٦٢ - دراسات في الأدب المقارن : محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٦٣ .
- ٦٣ - دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : معروف الرصافى .
- ٦٤ - دار الطراز : يحيى العلوى القاهرة ١٩١٤ .
- ٦٥ - دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات .
- ٦٦ - دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى - طبعة المنار ١٣٣١ م ، وطبعة المكتبة المحمودية بتحقيق المراغى - وطبعة مكتبة القاهرة بتحقيق المؤلف .
- ٦٧ - الديوان : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى .
- ٦٨ - دمقس وأرجوان - مارون عبود .
- ٦٩ - ديوان حافظ : حافظ عبود .
- ٧٠ - ديوان الرصافى : معروف الرصافى .
- ٧١ - ديوان ناجى : إبراهيم ناجى .
- ٧٢ - ديوان من وراء الغمام : إبراهيم ناجى .
- ٧٣ - ديوان ليالى القاهرة : إبراهيم ناجى .
- ٧٤ - ديوان أزهار الذكرى : مصطفى عبد اللطيف السحرى .
- ٧٥ - ديوان الحماسة : شرح المرزوقى القاهرة ١٩٥١ .
- ٧٦ - ديوان الحماسة : شرح محمد عبد المنعم خفاجى .
- ٧٧ - الزهاوى وديوانه المفقود : هلال ناجى - القاهرة ١٩٦٣ .
- ٧٨ - الشوقيات المجهولة : محمد صبرى - القاهرة ١٩٦١ .

- ٧٩- ديوان العقاد - أربعة أجزاء .
- ٨٠- ديوان الشبيبي : محمد رضا الشبيبي .
- ٨١- ديوان شكرى : عبد الرحمن شكرى .
- ٨٢- ديوان شوقى (الشوقيات) : أحمد شوقى .
- ٨٣- ديوان المازنى : إبراهيم عبد القادر المازنى .
- ٨٤- رائد الشعر الحديث - جزءان - الطبعة الثانية ١٩٥٥ - محمد خفاجى .
- ٨٥- رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى ، بتحقيق كامل كيلانى .
- ٨٦- رسالة الغفران : تحقيق بنت الشاطىء .
- ٨٧- الرمزية فى الأدب العربى : درويش الجندى .
- ٨٨- رسائل النقد : رمزي مفتاح .
- ٨٩- رواد الشعر الحديث : مختار الوكيل .
- ٩٠- رواية قمبىز فى الميزان : عباس محمود العقاد .
- ٩١- الرؤية الإبداعية فى شعر الهمشوى - د . عبد العزيز شرف .
- ٩٢- رواية مصر الجديدة : فرح أنطون .
- ٩٣- الذوق الأدبى : أرنولد بنيت - ترجمة على الجندى .
- ٩٤- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى - القاهرة ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢ .
- ٩٥- السرقات الأدبية : بدوى طبانة .
- ٩٦- شاعر الإنسانية : روكس العزى .
- ٩٧- شعر الثورة فى الميزان : أحمد أحمد بدوى .
- ٩٨- الشعر المصرى بعد شوقى : محمد مندور .
- ٩٩ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : مصطفى عبد اللطيف السحرى
القاهر ١٩٤٨ .

- ١٠٠ - الشعر والشعراء : ابن قتيبة - القاهرة ١٣٢٧ هـ .
- ١٠١ - شعراء العرب المعاصرون : أحمد زكي أبو شادي .
- ١٠٢ - شعراء مجددون : مصطفى عبد اللطيف السحرتي .
- ١٠٣ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : عباس محمود العقاد .
- ١٠٤ - شعراء معاصرون : مصطفى السحرتي ، هلال ناجي .
- ١٠٥ - شوقي شاعر العصر الحديث : شوقي ضيف .
- ١٠٦ - شيوخ الأدب الحديث : حبيب زحلاوي .
- ١٠٧ - كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري - القاهرة ١٣٢ هـ .
- ١٠٨ - صور من الأدب الحديث - ٤ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٠٩ - ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد : محمد زغلول سلام .
- ١١٠ - طبقات الشعراء : ابن سلام - القاهرة ١٩١٣ :
- ١١١ - عبد القاهر والبلاغة العربية : محمد عبد المنعم خفاجي - ١٩٥٢ .
- ١١٢ - عبد القاهر الجرجاني : أحمد أحمد بدوي ١٩٦٣ .
- ١١٣ - التجديد في الأدب المصري الحديث . عبد الوهاب حمودة .
- ١١٤ - عابر سبيل للعقاد .
- ١١٥ - عشرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية : محمد عبد الباسط بركات .
- ١١٦ - العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسي ٣٢٨ هـ - القاهرة ١٩٣٥ .
- ١١٧ - علم البيان : بدوي طبانة .
- ١١٨ - على المحك مارون عبود .
- ١١٩ - على السفود : مصطفى صادق الرافعي .

- ١٢٠ - العمدة لابن رشيق القاهرة ١٩٢٥ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .
- ١٢١ - عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى .
- ١٢٢ - الغربال : ميخائيل نعيمة : بيروت ١٩٥١ .
- ١٢٣ - فصول من الثقافة المعاصرة : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٢٤ - فصول فى الأدب والنقد : طه حسين .
- ١٢٥ - فصول فى النقد والأدب : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٢٦ - فصول من النقد عند العقاد : محمد خليفة التونسى .
- ١٢٧ - فصول فى النقد : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٢٨ - فلسفة الجمال : جاريت - ترجمة عبد الحميد يونس ، ورمزى يسى ، وعثمان نوية .
- ١٢٩ - فحولة الشعراء للأصمعى : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٣٠ - فن الشعر لأرسططاليس : ترجمة عبد الرحمن بدوى القاهرة م ١٩٥٣ .
- ١٣١ - فن الأدب - المحاكاة - لسهير القلماوى . القاهرة ١٩٥٤ .
- ١٣٢ - فن القصص : محمود تيمور القاهرة ١٩٥٤ .
- ١٣٣ - فن القصة محمد يوسف نجم بيروت ١٩٥٥ .
- ١٣٤ - فن القصة القصيرة : رشاد رشدى .
- ١٣٥ - الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث : محمود حامد شوكت القاهرة ١٩٥٦
- ١٣٦ - فن المقلدة الأدبية : محمد عوض محمد .
- ١٣٧ - فنون الأب : تشارلتن - ترجمة زكى نجيب .
- ١٣٨ - الفن وماهيه فى الشعر : شوقى ضيف .

- ١٣٩ - الفن ومذاهبه في النثر : شوقي ضيف .
- ١٤٠ - في النقد الأدبي : شوقي ضيف .
- ١٤١ - في الأدب الحديث : عمر الدسوقي .
- ١٤٢ - في الأدب المصري المعاصر : عبد القادر القط - القاهرة ١٩٥٥ .
- ١٤٣ - في الأدب والنقد : محمد مندور .
- ١٤٤ - فن القول : أمين الخولي .
- ١٤٥ - في أصول الأدب : أحمد حسن الزيات .
- ١٤٦ - قصة الأدب في مصر - ٥ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٤٧ - قصة الأدب في مصر - ٤ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٤٨ - قصة الأدب في الأندلس - ٥ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٤٩ - قصة الأدب في الحجاز : عبد الله عبد الجبار ، ومحمد خفاجي .
- ١٥٠ - في الميزان الجديد : محمد مندور .
- ١٥١ - قدامة بن جعفر والنقد الأدبي : بدوي طبانة .
- ١٥٢ - القصص في الأدب العراقي الحديث : عبد القادر حسن الأمين .
- ١٥٣ - القصة العراقية قديماً وحديثاً : جعفر الخليلي .
- ١٥٤ - القصة في الأدب العربي الحديث محمد يوسف نجم .
- ١٥٥ - القصة في سورية : شاكر مصطفى .
- ١٥٦ - قضايا الشعر المعاصر : أحمد زكي أبو شادي - تقديم محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٥٧ - قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة .
- ١٥٨ - قضايا الفكر في الأدب المعاصر : وديع فلسطين .

- ١٥٩ - فراعند النقد الأدبى : لاسل آبر كرومبى ، ترجمة محمد عوض .
- ١٦٠ - قواعد الشعر : ثعلب - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى القاهرة ١٩٤٨ .
- ١٦١ - القومية والاشتراكية فى شعر الرصافى : هلال ناجى بيروت ١٩٥٩ :
- ١٦٢ - قيم جديدة : عائشة عبد الرحمن .
- ١٦٣ - الكامل : المبرد - القاهرة ١٩٣٦ .
- ١٦٤ - اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد .
- ١٦٥ - المثل السائر : ضياء الدين بن الأثير - تحقيق أحمد الحوفى ، وبدوى طبانة .
- ١٦٦ - مجددون ومجترون : مارون عبود .
- ١٦٧ - المجمال فى فلسفة الفن : بندتو كروتشه - ترجمة سامى الدوبى .
- ١٦٨ - ما الأدب : سارتر - ترجمة الطرابيشى ، وهلال .
- ١٦٩ - محاضرات عن خليل مطران : مندور .
- ١٧٠ - المفتاح للسكاكى .
- ١٧١ - المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال .
- ١٧٢ - مذاهب الأدب : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٧٣ - المذاهب الأدبية : ماهر حسن فهمى .
- ١٧٤ - مسرحيات شوقى : محمد مندور .
- ١٧٥ - المسرحية : عمر الدسوقى .
- ١٧٦ - المسرحية فى الأدب العربى الحديث : محمد يوسف نجم .
- ١٧٧ - مطالعات فى الكتب والحياة . عباس محمود العقاد .
- ١٧٨ - مع العقاد : شوقى ضيف - سلسلة اقرأ عدد ٢٥٩ .
- ١٧٩ - المعارك الأدبية : أنور الجندى .

- ١٨٠ - معروف الرصافي : بدوى طبانة .
- ١٨١ - مقدمة لدراسة النقد في الأدب العربي : أنيس المقدسى .
- ١٨٢ - المقدمة : عبد الرحمن بن خلدون - المطبعة البهية القاهرة .
- ١٨٣ - مقدمة ترجمة الإلياذة : البستاني - القاهرة ١٩٠٤ .
- ١٨٤ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : محمد خلف الله أحمد القاهرة ١٩٤٧ .
- ١٨٥ - منهج البحث في تاريخ الآداب : لانسون - ترجمة محمد مندور .
- ١٨٦ - مناهج الدراسة الأدبية : شكرى فيصل .
- ١٨٧ - مجلة الهلال : عدد خاص عن طه حسين فبراير ١٩٦٦ .
- ١٨٨ - من نافذة التاريخ - جزءان - مجلة المقتطف ١٩٥٠ - أحمد أبو شادى .
- ١٨٩ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : المرزبانى القاهرة ١٩٣٢ .
- ١٩٠ - الموازنة بين أبى تمام والبحترى : الأمدى - القاهرة ١٩٤٤ .
- ١٩١ - موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس - القاهرة ١٩٥٢ .
- ١٩٢ - نظرات في فكر العقاد . عثمان أمين : المكتبة الثقافية ١٥٣ .
- ١٩٣ - النقد الأدبى : أحمد أمين .
- ١٩٤ - النقد الجمالى : غريب روز .
- ١٩٥ - النقد الأدبى - أصوله ومناهجه .
- ١٩٦ - النقد الأدبى سهير القلماوى .
- ١٩٧ - النقد الأدبى من خلال تجاربى : مصطفى عبد اللطيف السحرتى .
- ١٩٨ - النقد والنقاد المعاصرون : محمد مندور .
- ١٩٩ - النقد الأدبى ومدارسه الحديثة : ستانلى هايمن - ترجمة إحسان عباس ، ومحمد يوسف نجم .

- ٢٠٠ - النقد المنهجي عند العرب ؛ محمد مندور .
- ٢٠١ - نظرية العلاقات أو النظم : محمد نايل .
- ٢٠٢ - النشر الفني - زكى مبارك : القاهرة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ .
- ٢٠٣ - نقد الشعر : قدامة بن جعفر القاهرة شرح المؤلف - ١٩٨٠ .
- ٢٠٤ - نقد النثر : المنسوب لقدامة - القاهرة ١٩٣٨ .
- ٢٠٥ - نقد الشعر في الأدب العربي : نسيب عازار .
- ٢٠٦ - نماذج بشرية : محمد مندور - ١٩٥٦ .
- ٢٠٧ - النقد الأدبي : لفيف من الكتاب .
- ٢٠٨ - الوساطة : القاضى الجرجاني القاهرة ١٩٤٥ .
- ٢٠٩ - الوسيلة الأدبية : المرصفي .
- ٢١٠ - وحدة القصيد في الشعر العربي : محمد عبد المنعم خفاجي
- ٢١١ - يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم .
- ٢١٢ - يسألونك : عباس محمود العقاد .

فهرس موضوعات الكتاب

٥	تصدير
٩	تمهيد
٢١	الباب الأول : الشعر وتيارات النقد
٢٣	الفصل الأول : القصيدة العربية وموازن النقد
٢٣	تعريف
٢٣	عناصر القصيدة
٢٤	كيف ننظم القصيدة
٢٨	رأى أفلاطون في الشعر
٢٨	نقد أرسطو للشعر
٢٩	الحكم على القصيدة
٣٤	الحكم في النص الأدبي
٤٣	الفصل الثاني : عناصر الأثر الأدبي
٤٣	العاطفة ومنزلتها في النص
٥٠	الفكرة في النص الأدبي
٥٠	الخيال ودوره في الأدب والشعر
٥٥	الصورة في الأدب
٥٥	مدلول الصورة
٥٦	عناصر الصورة
٦٣	الفصل الثالث : القصيدة العربية وموازن الخليل
٧٠	القصيدة الجديدة - قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر
٧٦	عمود الشعر العربي

٨٥	الباب الثاني : النقد العربي الحديث ونظرياته
٨٧	الفصل الأول : النقد العربي الحديث وتطوره
٩٠	النقد العربي القديم وآثاره في نقدنا الحديث
٩٨	نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني
١٠٧	الفصل الثاني : تيارات النقد الغربي وآثارها في النقد العربي الحديث
١١٢	مذاهب النقد الحديث
١١٩	الفصل الثالث : المناهج النقدية الجديدة في النقد العربي الحديث
١٣١	الفصل الرابع : الأسس الحديثة في نقد الشعر
١٣٧	مدرسة فرويد وعالم اللاشعور
١٤٠	التجربة الشعرية
١٤٤	الوحدة العضوية للقصيدة
١٥١	الباب الثالث : المدارس الكبرى في النقد الحديث
١٥٣	الفصل الأول : المدارس النقدية الحديثة
١٥٣	المدرسة الكلاسيكية
١٥٤	المدرسة الرومانتيكية
١٥٥	المدرسة الواقعية
١٦١	المدرسة البرناسية
١٦٦	المدرسة الرمزية
١٧٦	المدرسة السريالية
١٧٨	مدرستا الفن للفن والفن للحياة
١٨٠	المدرسة الوجودية
١٨١	المدرسة الإنسانية
١٨٥	مدرسة اللامعقول
١٨٧	المدرسة الطليعية
١٨٩	مدرسة الالتزام في الشعر

١٩١	الفصل الثاني : مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية
١٩١	صلة النقد بعلوم اللغة
١٩١	النقد وعلم النفس
١٩٣	علم الجمال والنقد
١٨٥	صلة النقد بعلم الاجتماع
١٩٥	نقد هذه المدرسة
١٩٩	التحليل البنيوي للنص
٢٠٣	الفصل الثالث حول المذاهب النقدية
٢١٥	الباب الرابع : النقد العربي الحديث والتطور
٢١٧	الفصل الأول : النقد الأدبي العربي بين المحلية والعالمية
٢٢٥	الفصل الثاني : أعمال نقدية معاصرة
٢٣٥	الفصل الثالث : رواد النقد العربي الحديث
٢٤١	الفصل الرابع : تراجم مفصلة لبعض النقاد
٢٤١	محمد مندور
٢٥٢	شوقي ضيف ناقدًا
٢٥٨	السحرتي ناقد من جيل الرواد
٢٧١	عبد العزيز شرف ومنهجه النقدي
٢٨٣	الباب الخامس : النقد ومنهج للتجديد
٢٨٢	الفصل الأول : من أجل نظرية جديدة في النقد
٢٩٢	الفصل الثاني : منهج في النقد
٣٠٠	النقد ودوره في الأدب العالمي
٣٠٣	الفصل الثالث : في نقد القصة
٣٠٥	خاتمة الكتاب
٣٠٧	مصادر الكتاب
٣١٩	فهرس الكتاب

